





HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FLAMANDE

Bruxelles. — Imp. de A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, Boulevard de Waterloo, 42.

HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FLAMANDE

DEPUIS SES DÉBUTS JUSQU'EN 1864

PAR

ALFRED MICHIELS

—

TOME HUITIÈME

CET OUVRAGE CONTIENT
L'HISTOIRE DE LA PEINTURE HOLLANDAISE
JUSQU'A
LA SÉPARATION DES DEUX ÉCOLES

SECONDE ÉDITION

PARIS
LIBRAIRIE INTERNATIONALE
15, BOULEVARD MONTMARTRE, 15

A. LACROIX, VERBOECKHOVEN ET Cie, ÉDITEURS
A BRUXELLES, A LEIPZIG ET A LIVOURNE

1869

AVERTISSEMENT

Je me vois, bien à regret, forcé d'augmenter encore l'étendue de cet ouvrage. Un sujet inexploré, comme l'histoire de la peinture flamande, est un océan où l'on navigue sans carte marine, où l'on avance toujours dans l'inconnu, sans prévoir le terme de sa course. Enfin j'aperçois nettement le rivage et puis dire quand j'aborderai. Mon livre ne devait former que six volumes; j'en ai publié huit, un neuvième m'est indispensable; mais j'ai la certitude qu'il terminera cette longue traversée. Aux amateurs des chiffres pairs, je ferai observer que le nombre neuf est celui des Muses. La Belgique saura gré, j'espère, à M. Lacroix et à ses associés du désintéressement absolu, avec lequel ils ont supporté l'accroissement considérable des frais d'impression. Bien des éditeurs n'auraient pas consenti à augmenter ainsi leurs dépenses, même dans un intérêt de gloire nationale, et beaucoup d'autres ne l'eussent pas fait avec autant de bonne grâce.

LIVRE QUATRIÈME

ÉCOLE D'ANVERS

(SUITE.)

CHAPITRE XX

LA FAMILLE TENIERS

Manière de Teniers le jeune. — Son profond réalisme. — Il imite la nature sans la modifier, sans même choisir entre ses divers accidents. — Ses fonds de tableaux, ses arbres, ses personnages. — Il adopte pour type le paysan brabançon. — Vérité des mœurs qu'il représente. — Kermesses, scènes d'intérieur. — Œuvres fantastiques : la poésie du monde surnaturel échappait à son imagination. — Profonde connaissance de la perspective que manifestent ses tableaux. — Excellence, mérites divers de sa couleur. — Ses trois manières de peindre. — Vie somptueuse qu'il mène, noble société qu'il fréquente. — Il sollicite vainement le droit de porter un blason. — Tableaux dramatiques ou railleurs que lui inspire la guerre. — Malheureux état du pays. — Obligeance de Teniers pour ses confrères.

Une fois établi dans sa champêtre demeure, tout devint pour Teniers sujet de tableau. Il ne se donna pas la peine de choisir entre les mille accidents de la nature et de la vie rustique. Les premières occupations de l'année comme les dernières, labour, se-

mailles, coupe des foins, moisson, rentrée des gerbes, travail des batteurs en grange et des vanneurs, chasses de l'automne, effets de neige, tristes paysages que tourmente une bise âpre et impétueuse, étaient fidèlement retracés par lui. D'un esprit simple et juste, il peignit les hommes, les arbres, les prairies, le ciel, les nuages, les terrains, les costumes, les mœurs, le dedans et le dehors des maisons, comme ils s'offraient à sa vue. Nul parti pris, nul effort pour atteindre l'idéal, pour ennoblir ses modèles. Il n'essayait même pas de composer. Une rue de village, un espace libre entre des chaumières, où l'herbe poussait comme en pleine campagne, les bords d'un étang, la lisière d'un bois, l'enclos palissadé d'une guinguette, une route vulgaire, sans accidents originaux, la première salle d'auberge venue, tout lui était bon. Pourvu que sa toile se trouvât remplie d'une manière à peu près convenable, il n'en demandait pas davantage. On a remarqué que ses arbres sont communs, c'est à dire n'ont pas la belle prestance, les formes distinguées, n'offrent pas les heureuses anomalies, recherchées avec soin par les paysagistes, qui battent les forêts pour trouver ces brillantes exceptions. Teniers ne se préoccupait guère de semblables raffinements. S'il voyait un groupe de sycomores, de frênes ou de tilleuls, il le copiait sans le modifier. Mais aussi ses arbres ont l'air naturel, le feuillage en est bien rendu, léger, facile : on croirait y entendre murmurer la brise.

Teniers ne mettait pas plus de coquetterie dans sa manière de peindre les ciels : que d'autres notent les rares splendeurs du firmament, les jeux insolites de

la lumière, les formes étranges que prennent parfois les nuages. Tenez, un vent d'ouest les chasse rapidement au dessus de la plaine : depuis longtemps le soleil a disparu, mais ses derniers rayons, atteignant les vapeurs fugitives, les colorent du plus beau rouge : on croirait voir les fumées d'un incendie, éclairées par la flamme. Les nuances vont s'affaiblissant du côté de l'est, où une étrange réverbération empourpre le haut d'une colline. Peu à peu les tons s'amortissent, l'ardent foyer paraît s'éteindre, le crépuscule grisâtre et monotone envahit l'étendue. Croyez-vous que Teniers sera curieux de reproduire ces poétiques effets? Il y songe bien! Un ciel ordinaire, avec des nuées blanchâtres, floconneuses, pareilles à de la ouate et doucement baignées de lueurs argentines, lui suffisent d'ordinaire. Quand il y met plus de façons, par caprice et de loin en loin, ses admirateurs s'étonnent. Mais aussi le regard plonge dans les espaces qu'il ouvre au dessus des chaumières et des vergers : on se figure voir bien au delà des objets qui bornent réellement la vue. Et d'ailleurs comme ces pigeons se balancent là-haut! comme ils semblent frapper de leur aile agile une atmosphère véritable!

Les personnages de Teniers sont aussi réels que la scène où il les place. Beaucoup d'amateurs, de critiques s'étonnent de les voir si courts et si trapus. Ils se demandent pourquoi l'artiste leur a donné ces lourdes proportions, quelle race humaine lui a fourni de pareils types. Soyez sûrs qu'il n'a pas été les chercher bien loin, car il tenait au sol de sa patrie comme les vieux chênes de la forêt de Soignes. Trois années

de séjour consécutif dans le Brabant m'ont permis de retrouver ses modèles. Les bonshommes de Teniers sont en effet des paysans brabançons : il peignait tout simplement les villageois qui peuplaient la campagne autour de son château. Ils sont restés les mêmes, depuis son époque : ils ont toujours le buste ramassé, les jambes fortes, la tête grosse, les yeux grands, une belle carnation et des traits assez réguliers. Ils sont doux, joyeux, bons compagnons et très serviables; ils dansent, boivent, fument comme jadis. Seulement ils portent des habits de drap lustré, des chapeaux et des cravates. Les guinguettes n'ont plus de palissades, mais les vertes haies, qui forment l'enceinte, ne laissent pas regretter les vieilles clôtures. Souvent même on danse, on boit, on joue en pleine campagne : l'auberge s'élève au milieu d'une prairie, sur la pente d'une colline, dans une large clairière. Aux notes des violons se mêle le chant mélodieux et sonore de la fauvette à tête noire, cette virtuose infaillible que le rossignol pourrait seul inquiéter. Une fraîche odeur s'exhale des pâturages; les bois, les joncs de l'étang voisin frissonnent et murmurent. Une blanche nuée passe au dessus de la fête, comme pour l'examiner, tandis que le soleil des Pays-Bas, presque toujours soucieux, l'éclaire de ces pâles rayons.

Dans quelques ouvrages de Teniers les figures sont plus sveltes, plus élégamment porportionnées; je ne balance point à dire qu'elles datent de l'époque où il habitait Anvers. La race anversoise est en effet plus grande, plus élancée, que la population du Brabant proprement dit. Vous voyez circuler dans les

rues, se promener sur le port de belles filles, qui dépassent le niveau commun de leur sexe et déploient une poitrine avantageuse au dessus d'une taille souple et mince. Quand elles étaient devant ses yeux, Teniers, le fidèle observateur, les copiait exactement. Une fois loin des bords de l'Escaut, il oublia ces heureux modèles et se mit à reproduire les petites Brabançonnes, avec leurs grosses têtes et leurs joues roses.

Les mœurs décrites par le pinceau de Teniers, les actions qu'il fait exécuter à ses personnages, méritent les mêmes éloges que ceux-ci, ont la même vérité que ses fonds de tableaux. Ce n'est pas lui qui rêve des bergers d'opéra-comique et des pastourelles habillées de satin, comme Segrais, madame Deshoulières, Fontenelle, Boucher, Watteau, Florian; il ne représente pas de coquettes villageoises au pied mignon, au cheveux bouclés, lançant des œillades meurtrières, modulant d'harmonieux soupirs et conduisant sur l'herbette, avec un ruban rose, des moutons aussi blancs que la neige. Ses campagnards sont de gros rustauds, des vachers, des laboureurs, des moissonneuses, des porchers, des laitières, des marchandes de fromages, de poisson, des aubergistes, des pêcheurs et des fermières. Ils nettoient l'étable, apportent de l'herbe fraîche, coupent le blé, fanent le foin, traient les vaches, tirent la bière, lèvent leurs filets, surveillent leurs cochons, repassent des couteaux, battent l'enclume, salent des morceaux de porc, font du boudin, s'exercent à l'arc, jouent aux boules, aux dés, aux cartes, au trictrac, pansent des plaies, arrachent des dents, ferrent les chevaux,

pincent de la guitare, chantent, crient, dansent et boivent comme des perdus. Leurs attitudes, leurs gestes sont en harmonie avec leur nature grossière; la vérité de leurs mouvements frappe tous les spectateurs. Enfin, nous voilà donc sortis des églogues conventionnelles! Plus de Tityre, de Mélibée, ni d'Amaryllis! Plus d'Aminte, ni de *Pastor fido!*

Teniers est peut-être le représentant le plus parfait du génie réaliste, imitateur, des Flamands : son esprit tranquille avait l'impartialité d'un miroir, et ses tableaux sont, à leur tour, le reflet de son esprit. Les objets s'emparaient si bien de son intelligence, que son talent n'offre rien de subjectif; il ne possédait en propre que sa manière de travailler : encore Rubens l'avait-il mis sur la voie.

Mais puisqu'il fait beau, que nous sommes en plein été, pourquoi ne suivrions-nous pas Teniers dans la campagne, au milieu des scènes et des groupes qu'il représente si habilement? Longeons cette rivière bordée de plantes fluviatiles, au dessus de laquelle des arbres légers balancent leurs rameaux. Le courant se sépare en deux bras et forme une île verdoyante. Quel repos dans ces lieux! quelle fraîcheur, quelle herbe épaisse et quels beaux accidents de lumière! La bécasse s'envole à notre approche, la poule d'eau plonge parmi les touffes de salicaire et de flambe aquatique (1). Il a plu récemment, car le gazon est encore humide, et l'arc-en-ciel, là-bas, nous atteste qu'un gros nuage se promène en pleurant sur la campagne. Teniers comme Rubens, a un

(1) *L'Automne*, paysage gravé par T. Major.

goût très vif pour cette zone brillante, qui déploie dans le ciel les couleurs primitives, source de toutes les autres. Des maisons, un village : nous passons près d'une blanchisserie : ces femmes couvrent la pelouse dė longues toiles, que l'air, le soleil et la rosée blanchiront gratuitement. Quoique cela paraisse un motif peu avantageux, presque inabordable, notre artiste saura en faire une scène pittoresque (1).

Mais quel tapage, bon Dieu! d'où vient tout ce bruit? Ah! c'est un guinguette, dans laquelle s'ébattent des villageois. Franchissons la palissade; près de la porte grognent des pourceaux, que la musique ne semble pas divertir. L'auberge flamande dresse devant nous son large pignon; du sommet pend une volumineuse bannière, qui nous montre un chevalier debout dans sa panoplie; et, chose prodigieuse, le vent ploie et tord ce guerrier farouche, comme s'il ne portait point d'armure! Au milieu de l'enceinte monte un grand arbre, espèce de tente naturelle : sous les rameaux un joueur de vielle, exhaussé par une tonne, accorde tant bien que mal son criard instrument avec l'aigre cornemuse de son compagnon, qui s'essouffle à ses pieds. Trois couples seulement prennent le plaisir de la danse; les autres campagnards préfèrent ceux de la table. Assis sur des bancs rustiques, ils mangent et boivent à qui mieux mieux. La cuisine de l'hôtellerie n'étant pas assez grande, ni la cave assez spacieuse, on a tout bonnement alligné des tonneaux sur l'herbe, allumé des feux en plein air et bourré de vastes chaudrons : les

(1) *Dixième vue de Flandre*, gravée par Lebas.

serviteurs y puisent au hasard et emportent les viandes sur de grands plats. Il en faut pour repaître les bataillons de mangeurs attablés sous les frênes et les tilleuls! Du reste, la bonne chère produit son effet : les paysans s'animent, prennent le menton des villageoises, leur passent le bras autour du cou et de la taille. Les femmes endurent assez bien ces privautés. Mais la boisson a des conséquences moins agréables. Deux individus se querellent, se menacent, saisissent leurs couteaux : ils vont se frapper, mortellement peut-être : on les sépare. L'agresseur est mis à la porte. Tandis que sa femme elle-même le tire par le bras droit, encore muni de la lame meurtrière, deux fermiers le poussent par les épaules, et une vieille lui appuie un balai sur le bas des reins. Ce dernier attouchement semble l'indigner : il foudroie du regard son audacieuse antagoniste. Réussiront-ils du moins à l'expulser? Le gaillard ne veut pas sortir : il appuie sa main et son pied gauches contre le montant de la porte; ainsi arc-bouté, il fait une résistance opiniâtre. Aussi deux lurons accourent-ils, l'un armé d'un tabouret, l'autre d'un gourdin, pour prêter main-forte aux partisans de l'ordre et de la paix. Des femmes sont obligées, pendant ce temps, de retenir son adversaire, qui tient aussi son couteau, et voudrait se venger.

Quittons la bruyante enceinte; remarquez en passant ce villageois tombé ivre mort dans le champ voisin, et que sa femme essaie de relever; car Teniers peint toujours la femme comme la providence du ménage, la conservatrice des bonnes mœurs et la gardienne des intérêts communs. Où irons-nous

maintenant? Partout résonnent les vielles, glapissent les clarinettes. Mais nous ne verrions guère de spectacles nouveaux. Les guinguettes se ressemblent, et quoique Teniers en ait couvert tout le sol des Pays-Bas, il n'a pu y réunir que des acteurs pareils, y montrer que des scènes analogues. Un peu de patience, attendons l'hiver. Les habitudes, les plaisirs, les costumes, les physionomies même des campagnards changeront, car la bise aidera la cervoise à enluminer et bourgeonner leurs faces.

Les voilà dans une salle irrégulière et à demi-obscure; au dehors la pluie tombe ou la neige tourbillonne, un vent froid gémit le long des rues désertes, siffle à travers les rameaux dépouillés; les girouettes crient sur les maisons. Que leur importe? la chambre est bien close, un feu brillant pétille dans la cheminée. Les uns se pressent alentour; ils remplissent, allument leurs pipes ou fument gravement, les jambes allongées, la tête couverte de l'étrange pétase que portaient alors les rustres néerlandais. Les autres jouent aux cartes, environnés de spectateurs curieux : l'expression des figures annonce qui gagne et qui perd. Cet individu assis, les coudes appuyés sur la table, et celui-là que vous voyez debout, les mains derrière le dos, jugent les coups douteux, admirent les traits habiles. Et puis la servante ne fait qu'un chemin des buveurs au cellier; elle leur apporte le faro aigrelet, la limpide bière d'orge, la bière blanche et mousseuse de Louvain, l'*utset* enivrant de Bruges! Mon Dieu! que la Belgique est un charmant pays, et qu'on mène une vie agréable dans ses estaminets! Faut-il s'étonner que M. de

Grave ait écrit deux volumes pour prouver qu'Homère et Virgile, en décrivant les Champs-Élysées, voulaient peindre les grasses plaines de la Flandre et le bonheur qu'on y trouve au fond des tabagies?

Mais un acteur manque à la fête : on aime entendre un peu de musique, lorsqu'on est en gaîté. La porte s'ouvre, c'est le joueur de cornemuse! Quelle longue et sèche figure! quels ravins y ont creusés l'âge et les intempéries des saisons! Ces cheveux roussis par le grand air ont subi plus d'une ondée; ce feutre agonisant a supporté bien des aventures. Aussi que de résignation, de patience monotone dans ces yeux encadrés de sourcils touffus, mêlés, épars, en forme de broussailles! Le vieux cheval n'a plus assez de force pour regimber contre les maux de la vie, et il les endure machinalement. Les sons nasillards de sa cornemuse n'en réjouiront pas moins les auditeurs; car ainsi vont les choses de ce monde : ce sont les plus tristes qui s'évertuent pour égayer les plus heureux!

Tous les villageois ne lui prêtent pas l'oreille cependant, ni au joueur de violon qui lui succède. Le maître du lieu, paillard émérite, a entraîné la servante dans un coin, l'a fait asseoir près de lui : elle tient de ses deux mains un beau verre où brille la liqueur dorée, pendant que le barbon lui passe le bras droit autour du cou. La jeune fille écoute avec plaisir les propos du séducteur en cheveux blancs. Mais une lucarne ouverte au dessus d'eux laisse passer la tête d'un désagréable témoin. C'est la femme légitime du débauché, qui lui lance des regards furieux, aussi bien qu'à l'objet de sa convoitise. Les

yeux flamboyants de la matrone, son nez plissé, la contraction violente de sa bouche, annoncent une cruelle tempête; il pleuvra des coups de bâton, je gage, ou tout au moins il tombera une grêle de reproches et d'injures.

Dans ses bambochades, Teniers n'oublie rien. S'il aperçoit un baquet, un vase plus que trivial, occupant le milieu ou un coin de la pièce, il les reproduit avec fidélité. Pourquoi les supprimerait-il? D'où lui viendraient ses scrupules? Il n'est pas un serviteur de l'idéal. Bien mieux, comme il peint souvent des hommes qui boivent, il en représente d'autres occupés d'une manière moins noble encore. Plusieurs de ses tableaux ne renferment que deux personnages : l'un déguste l'amère ambroisie du nord; l'autre n'a pas jugé à propos d'aller dehors chercher un mur complaisant. Presque toujours un de ses buveurs soulage son estomac trop chargé. Mon Dieu! ne vous récriez point : cela est tout naturel.

Influencé par l'admiration publique, un chambellan favori de Louis XIV, nommé Bontemps, voulut faire au monarque une surprise agréable. Le voilà donc qui achète pour le cabinet du prince plusieurs tableaux de Teniers et qui les place sans rien dire. Le roi entre, les regarde et s'écrie : « Enlevez tous ces magots! » Bontemps fut bien désappointé. Mais les Brabançons trapus, ivrognes, plus que rustiques, du peintre flamand, ne pouvaient plaire au majestueux protecteur de Racine et de Boileau. Cette absence d'idéal, cette soumission à la nature étaient en contradiction avec l'élégance et la noblesse un peu factices que rêvait le prince.

Le réalisme excessif de David l'a empêché de réussir dans un genre qu'il a souvent abordé, le fantastique. Ses nombreuses *Tentations de saint Antoine* manquent la plupart d'esprit et d'invention. Le charme qu'elles devraient avoir, la poésie du monde surnaturel, échappait à l'intelligence prosaïque de l'auteur. On ne sent point, en les voyant, la mystérieuse émotion que provoquent les récits d'Hoffmann, les tragiques apparitions de Macbeth. Elles ont d'ailleurs une grande similitude : l'anachorète se penche toujours sur la Bible pour ne pas voir les monstres qui l'environnent. La meilleure de ces *Tentations*, parmi les morceaux gravés, sert de prétexte à un magnifique paysage que l'on aperçoit par l'ouverture de la grotte. Jérôme Bosch, Brueghel le vieux et Jacques Callot ont montré plus de verve, plus d'originalité, en traitant des scènes analogues. La *Jeune Sorcière partant pour le sabbat* ferait une assez vive impression, n'était le geste de la vieille femme, qui la pousse par le bas des reins. Ce geste nous ramène sur le sol de la Flandre, au milieu des cabarets licencieux de Bruxelles et d'Anvers.

Comme mérite et comme travail, une exception doit être faite, parmi les tableaux surnaturels de Teniers, en faveur de deux morceaux. Tous deux représentent la *Tentation de saint Antoine*, motif si souvent traité qu'il devient fastidieux, mais que relève cette fois la beauté de l'exécution. Le premier orne la galerie du Louvre : on y admire une extrême finesse de touche, un coloris léger, brillant et moelleux, qui atteste la surprenante habileté du maître. La seconde toile appartient à M. Suermondt, ama-

teur d'Aix-la-Chapelle. C'est la plus importante de toutes, comme dimension et comme exécution. Il y a une multitude de larves, de spectres, de démons à forme hideuse, qui semblent vraiment sortir de l'abîme et rappellent les anges déchus de Milton; ils légitiment l'horreur du pauvre ermite, dont toute la figure exprime l'épouvante, et montrent que Teniers, une fois dans sa vie, a eu le sentiment de la poésie fantastique. Les rayons qui jaillissent du brasier, produisent un superbe effet de lumière. La composition est d'ailleurs excellente, et les nuances argentines du coloris sont les plus suaves que l'artiste ait pu trouver sur sa palette.

Les scènes de nécromancie, les départs pour le sabbat, les conjurations nocturnes, peintes par les Teniers, père et fils, n'étaient pas des rêves capricieux, des inventions arbitraires. Ils n'avaient, hélas! qu'une origine trop positive dans l'histoire du temps. Ils se rattachaient aux innombrables condamnations pour sorcellerie, maléfices et accointances charnelles avec le diable, qui allumaient partout des bûchers sur le sol de la Belgique, et ils avaient le déplorable inconvénient de fortifier la superstition populaire, de paraître approuver, légitimer les affreuses tortures infligées tous les mois à des centaines de victimes, l'horrible mort qui terminait ces cruelles épreuves. Est-ce que la famille Teniers croyait au pouvoir de la magie?

David le second a eu trois manières. On observe dans ses premiers tableaux la couleur lourde et un peu noire que son père avait fini par adopter, malgré les leçons et l'exemple de Rubens. Le fils rejeta bien

vite les nuances ingrates, la touche pesante, qui contrariaient ses instincts. Il prit alors sur sa palette ces tons d'or, qui semblent peints avec des rayons de soleil et qu'il préféra jusqu'en 1644. Vers cette époque, il leur substitua le coloris argentin, que beaucoup de personnes regardent mal à propos comme un signe distinctif de sa manière. Sur quinze tableaux de sa main que possède le Louvre, il y en a six où règne son premier goût, neuf où il paraît avoir enveloppé les objets d'un clair de lune. Mais il ne faut pas croire qu'il se laissât enchaîner par des habitudes ou qu'il s'imposât des règles. Teniers a pris tous les tons, comme la nature : il reproduit la blanche lumière du matin et la lumière dorée du soir, les chauds glacis de l'automne et les nuances claires du printemps, les teintes louches des jours d'orage et les blêmes couleurs de l'hiver. Il ne se privait d'aucun rayon, ne dédaignait aucune fantaisie du ciel. Un classement chronologique de ses tableaux d'après leur aspect d'ensemble ferait commettre les plus graves erreurs. L'épisode rustique nouvellement acquis par le musée de Bruxelles suffirait pour le prouver.

C'est une de ces fêtes villageoises que prodiguait l'auteur, mais je doute qu'il en ait exécuté une plus belle. Devant une guinguette, où un arbre magnifique se dresse entre deux bâtiments, un joueur de cornemuse grimpé sur un tonneau souffle de tous ses poumons. A droite et à gauche se divertissent des gens attablés ou assis. Les paysans ont dansé une partie du jour, deux à deux, un couple suivant l'autre, pour ne pas trop se fatiguer d'abord, et en-

suite pour avoir le temps de boire, de manger, de se refaire dans l'intervalle, excellente habitude qui permettait jadis aux Flamands d'absorber, pendant je ne sais combien d'heures, tantôt du solide et tantôt du liquide. Au milieu de ces riantes alternatives, le soleil s'est couché, la lumière a pris des tons d'or qui embellissent tous les objets. N'importe! deux rustauds se trémoussent encore au son de la musette. Un couple assis au premier plan les regarde avec beaucoup d'attention; le paysan, qui a pour tout costume une chemise serrée à la taille par la ceinture de son pantalon, a passé son bras gauche derrière le cou d'une jeune fille en casaque rouge; et tous deux, dans cette attitude familière, ne sont occupés que des sauts plus ou moins lestes auxquels s'évertuent les danseurs. Mais un jeune campagnard, épris sans doute de la belle, n'approuve pas du tout la licence qu'elle permet à son rival de prendre en public. Assis sur un banc, le dos appuyé contre une futaille, il leur lance sous son chapeau des regards sombres, qui expriment sa jalousie. Un incident, par bonheur, va détourner son attention, jeter dans la fête un peu de variété.

Sur la gauche, près d'un pont, se dresse le château des *Trois-Tours*, un château du moins qui a une tour et deux annexes; il borde une rivière aux flots sinueux, lustrés de chauds rayons. C'est derrière le manoir, en effet, que le soleil a disparu, en illuminant tout le ciel. La noble famille qui l'habite a savouré lentement un bon repas, causé avec abandon de mille sujets, et elle éprouve le besoin de respirer le grand air, de prendre un peu d'exercice : on

a proposé d'aller voir la kermesse, on est parti. Le jeune homme aux longs cheveux blonds, sa femme élégamment vêtue et leurs enfants viennent de quitter leur lourd carrosse; ils entrent par la gauche avec un air de distinction tout à fait remarquable, la dame étant suivie d'un jeune page qui porte la queue de sa robe. On ne les a pas vus encore et l'attention ne se dirige point vers eux.

Tel est le simple épisode dont Teniers a su faire un chef-d'œuvre. Malgré le ton doré de la couleur, on y lit la date de 1652, comme sur la belle page du Belvedère, l'*Archiduc Léopold tirant à l'oiseau*. C'était pour le peintre une année heureuse. Le coloris a une vigueur exceptionnelle, les ombres sont très fortes, comme aux approches de la brune. On ne peut rien imaginer de plus beau que l'effet de soleil couchant derrière le manoir. Les personnages et les accessoires ont un relief extraordinaire. Comme pour montrer toute son adresse, le peintre a juxtaposé sans la moindre transition, au premier plan, la chemise de l'amoureux villageois et la casaque rouge-clair de sa belle, en leur donnant une finesse de tons merveilleuse et un éclat surprenant. Avec la culotte grise du campagnard et la jupe brune de la paysanne, cela forme un groupe de couleurs si brillant, si distingué, si original et si harmonieux, que la nature ne produit pas de combinaisons plus suaves et plus frappantes (1).

(1) La toile est d'une grande dimension pour une œuvre de Teniers : elle a un peu plus de deux mètres en largeur, sur un mètre et demi de hauteur. J'avais vu ce tableau en 1866, chez madame Boschaert, à An-

L'œuvre de Teniers, comme celle de Pierre Paul, ressemble aux larges fleuves de l'Amérique, semés d'archipels et divisés en tant de bras, qu'on s'égare infailliblement, si on ne calcule pas sa route, si on se laisse aller à la dérive. Des hommes tellement laborieux, tellement variés inspirent des considérations aussi diverses et aussi multiples que leurs travaux. Nous n'avons pas tout dit sur le peintre des kermesses : nous n'avons pas même mentionné ses élégants tableaux de chasse, ses laboratoires de chimistes, si industrieusement coordonnés, ses marines, ses paysages du Nord où pyramident de noirs sapins, où se dressent de hauts rochers, ses gueux espagnols, ses concerts de chats et de singes, ses peintures religieuses, comme la *Fuite en Égypte*. Nous reviendrons plus loin sur son talent et ses compositions, mais nous ne voulons pas pousser l'analyse jusqu'à ces vagues frontières où commencent les royaumes de l'ennui (1).

Comme la réputation de David grandissait toujours, qu'il était d'ailleurs aimable et de bonne compagnie, sa maison devint peu à peu le rendez-vous des hommes les plus distingués qui habitaient la Belgique, ou venaient y passer quelque temps. Il les

vers; depuis lors le gouvernement belge en a fait l'acquisition pour le musée de Bruxelles, au prix de 125,000 francs.

(1) « Le grand secret de Teniers, dit M. Paillot de Montabert dans son *Traité complet de peinture* (tome III, page 178 et suiv.), c'est sa grande connaissance et son grand sentiment de la perspective. Il la possédait à fond, l'appliquant non seulement aux lignes, mais aux tons, aux teintes et à la touche. Outre ce moyen, le plus puissant de toute la peinture, Teniers entendait l'art de combiner le clair-obscur, et beaucoup mieux encore, selon moi, l'art de combiner les teintes,

voyait à la cour de l'archiduc, se liait avec eux, puis les invitait et les recevait. Un des mieux disposés pour lui était le comte de Fuensaldaña, lieutenant du prince Léopold, qui commandait l'armée espagnole en son absence, ou marchait avec lui contre les généraux français. Ils perdirent ensemble la fameuse bataille de Lens. Capitaine médiocre et timide, le comte aimait passionnément la peinture. Il envoya David Teniers en Angleterre, avec la mission de lui acheter toutes les œuvres italiennes qu'il trouverait, même à de hauts prix. Quoique l'artiste n'eût jamais franchi les Alpes, il connaissait très bien les différents styles des maîtres méridionaux. Le seigneur espagnol fut si content de ses choix, qu'il lui témoigna sa gratitude par de riches présents : il lui donna, entre autres choses, son portrait suspendu à une chaîne d'or, pour suivre une mode de l'époque. Teniers, du reste, avait eu beau jeu ; le triomphe de Cromwell, l'exécution de Charles I[er] en 1648, la vente de sa galerie et de beaucoup d'autres collections, avaient jeté sur la place une foule de tableaux excellents. Ces circonstances, favorables pour un acheteur, furent même probablement ce qui engagea le comte à le faire passer en Angleterre.

sous le rapport du choix propre à plaire à la vue... Tantôt il place en se jouant un homme vêtu de blanc sur un ciel blanc lui-même, tantôt il place du gris sur du gris, du rouge sur du rouge ; rien ne l'embarrasse et il se divertit, pour ainsi dire, en diversifiant les combinaisons, parce qu'il tient en main le grand principe premier, parce qu'il est certain d'éviter l'effet des masses petites, interrompues et discordantes, parce que, savant en optique, il sait éviter les contre-sens, les équivoques, tout ce qui peut embarrasser enfin et affaiblir les résultats. »

Parmi les personnes que fréquentait l'habile peintre, se trouvaient aussi le duc d'York et le duc de Glocester, fils cadets de Charles Ier, auxquels le politique Mazarin n'avait témoigné aucune sympathie, ne voulant point s'attirer la colère du redoutable Cromwell. En 1651, David exécuta le portrait du premier, qui avait alors dix-huit ans, et devait plus tard occuper le trône d'Angleterre sous le nom de Jacques II. C'est une jolie tête, aimable et naïve, qui a toute la grâce de la jeunesse. De longs cheveux bouclés retombent sur son col de chemise et sur son manteau. En copiant ce visage frais, calme et souriant, Teniers ne prévoyait guère les tribulations auxquelles le futur monarque devait être exposé (1).

Un personnage plus important allait bientôt lui servir de modèle. Dans l'automne de l'année 1652, le vainqueur de Rocroi, de Fribourg et de Lens, le destructeur des bataillons espagnols, Condé s'engagea au service de l'Espagne. Il envahit immédiatement la France avec le duc de Lorraine et le comte de Fuensaldaña, qu'il avait naguère si bien mis en fuite. Ils prirent ensemble Rethel, Château-Porcien et Sainte-Menehould. Le 25 novembre, on lui abandonna le commandement de l'armée des Pays-Bas, et on lui remit, au nom de Philippe IV, le bâton de généralissime des troupes espagnoles. Un Bourbon

(1) Ce portrait a été gravé par Hollar : au dessous on lit dans un cartouche : *Serenissimus princeps Jacobus, Dei gratiá Dux Eboracensis, summus Angliæ et Hiberniæ Thalassiarcha, secundò genitus serenissimi et potentissimi Caroli I, nuper magnæ Britanniæ, Franciæ et Hiberniæ Regis.* Nommer serénissime et tout-puissant un prince qu'on vient de décapiter, c'est étrange!

ceignit l'écharpe rouge, tant de fois trempée du sang des Français. L'âpre saison néanmoins ne tarda pas à suspendre les opérations militaires. Condé vint habiter Bruxelles et se montra, dans les fêtes, près de l'archiduc qu'il avait battu. Il fit alors la connaissance de Teniers, qui reproduisit sur la toile sa longue et osseuse figure, encadrée d'épais cheveux roulés en boucles élégantes. Il porte une armure complète et le bâton de généralissime; autour de sa cuirasse flotte l'écharpe espagnole. Derrière le transfuge, on aperçoit des cavaliers qui chargent l'ennemi, c'est à dire ses compatriotes, les Français, lesquels sont en pleine déroute, comme on devait s'y attendre, puisque l'ouvrage a été peint chez leurs antagonistes. Cette tête n'a rien de frappant ni même d'agréable : elle rappelle tant soit peu le type du loup, qui est aussi un animal très guerrier. Le prince avait alors trente et un ans (1).

Quelques années se passèrent. L'archiduc et le prince de Condé ne vivaient pas en très bonne harmonie. Maints débats sur des questions de préséance et d'autorité les irritaient l'un contre l'autre. Le fier et belliqueux général ne voulait rien céder au gouverneur. L'Espagne, qui craignait de perdre le grand capitaine, sacrifia Léopold Guillaume. Il fut rappelé

(1) Ce portrait a été gravé par Eisebetten. Deux palmes, supportant une couronne de laurier, en forment l'encadrement. Au bas, on lit dans un lambel : *Te laurus palmæque coronant*, puis dans un cartouche : *Ludovicus Borbonius, princeps Condæus, etc., anno D. MDCLIII magnus in parvâ hâc tabulâ Davidis Teniers serenissimi archid. Leopoldi pictoris manu delineatus, obsequio dedicatus. D. Teniers pinxit, Eisebetten fecit.*

en Allemagne, et le 11 mai 1656, Don Juan d'Autriche vint prendre sa place : l'archiduc était parti trois jours auparavant (1), escorté de Fuensaldaña, auquel succédait le marquis de Caracena. Le nouveau gouverneur ne fut pas moins favorable à Teniers que le précédent. Fils naturel de Philippe IV et d'une célèbre comédienne, Marie Calderona, il était né à Madrid en 1629. Peu de temps après lui avoir donné le jour, sa mère, prise d'un soudain repentir, s'enferma dans un cloître, où le nonce apostolique attacha lui-même le saint voile sur sa tête naguère couronnée de fleurs. Le monarque, l'âme encore tout émue de regrets et de doux souvenirs, reconnut son fils par un acte solennel et le fit élever d'une manière conforme à son rang. Il le nomma grand-prieur et, dès l'année 1647, l'envoya commander les troupes espagnoles en Italie. A Naples, il avait séduit la fille du sauvage et implacable Ribera, qui mourut de douleur : mais il ne pouvait prévoir que l'artiste s'exaspérerait si fort pour une galante aventure. Quoi qu'il en soit, c'était un prince jeune, facile, bienveillant, qui aimait les arts et cultivait lui-même la peinture. Il travailla sous la direction de Teniers, vécut familièrement avec l'habile coloriste, logea souvent chez lui. Je n'ai pas besoin de dire qu'il le nomma son chambellan

(1) Papebrochius, *Annales Antwerpienses*, tome V, page 92. Il semble, à lire Descamps et autres biographes de seconde ou de troisième main, que l'archiduc Léopold, Don Juan d'Autriche et le comte de Fuensaldaña fréquentaient en même temps la demeure de Teniers : c'est une erreur grossière, comme on voit.

et son peintre officiel, comme l'archiduc. Il voulut en outre lui donner une marque spéciale de faveur et, pour le remercier de son enseignement, exécuta le portrait de son fils. Mais il eut bientôt le malheur de perdre la bataille des Dunes et vit des troupes françaises courir la campagne à quatre lieues de Bruxelles. La prudence de Turenne l'empêcha seule d'y entrer. Cette défaite et ses graves conséquences changèrent les dispositions du roi d'Espagne. Pour sauver ses possessions néerlandaises, il souhaita vivement faire la paix. On négocia le mariage de Louis XIV avec Marie Thérèse, infante d'Espagne, et le traité des Pyrénées, qui fut conclu le 7 novembre 1659. Don Juan d'Autriche, découragé, abandonna le gouvernement des Pays-Bas catholiques, et Condé, ayant obtenu sa grâce, rentra en France, où il fut reçu à la cour au mois de janvier 1660. Il y avait plus de sept ans qu'il luttait contre son pays. Peu de temps après, David publia le théâtre des peintures de l'archiduc Léopold, qui avait transporté ses tableaux à Vienne.

Ces détails historiques montrent que Teniers ne vécut pas toujours tranquille, ne fut pas toujours témoin de scènes agréables. Si son enfance se passa au milieu du calme produit par la trêve de Douze ans, ce calme cessa bientôt, et il mourut à la veille du bombardement de Bruxelles par le maréchal de Villeroi. Pendant presque toute son existence, il vit la Belgique opprimée, pillée, ravagée : tantôt le mal venait des ennemis, Français et Anglais, tantôt des troupes espagnoles et auxiliaires elles-mêmes. Voici comment s'exprime à cet égard le feld-maréchal

De Mérode Westerloo, dans ses mémoires. « Nous avions aux Pays-Bas dix-huit misérables régiments d'infanterie et quatorze de cavalerie et de dragons, qui, tous ensemble, ne faisaient pas six mille gueux ou voleurs, pour lesquels on ne pouvait jamais trouver d'argent, et qui n'étaient jamais habillés. Ces troupes s'estimaient bien heureuses, lorsque, en un an, elles recevaient quatre mois de solde. Sous le gouvernement de l'Électeur de Bavière, elles en reçurent à peine deux. Le cavalier ne subsistait qu'en faisant le voleur de grands chemins, par bandes, arrêtant les coches, voitures publiques et particulières, et les passants, pour les dépouiller, ou du moins demander pour boire, le pistolet à la main. Personne ne pouvait passer d'un lieu à un autre sans faire de ces rencontres, ce qui ruinait le commerce et le pays. »

On ne s'étonne donc pas de trouver dans l'œuvre de Teniers plusieurs scènes qui ont pour titre : « Les Malheurs de la guerre. » Un homme aussi intelligent pouvait-il ne pas souffrir de l'état misérable où il voyait sa patrie? Regardez cet intérieur de ferme qu'envahissent les soldats : comme la brutalité humaine, stimulée par des droits prétendus de la force et de la victoire, y est bien représentée! On vient de saisir le maître du logis et on lui attache les mains derrière le dos; la contenance, la figure du pauvre cultivateur expriment ce sentiment d'humiliation, qui prouve que l'homme n'est pas né pour subir les outrages de la violence, qu'il perd sa dignité en perdant la libre disposition de lui-même. Près de là, un de ses parents, son frère peut-être, implore à

genoux un des pillards et non sans cause, celui-ci étant sur le point de le fusiller; mais une femme se jette entre eux, une bourse à la main, seul argument auquel le soudard puisse prêter attention. Un autre coquin poursuit, l'épée nue, et attrape par le pan de son habit un jeune garçon effrayé, qui se sauve en criant. Puis viennent des épisodes moins tragiques : un adolescent ramasse deux jambons, dans l'espoir de les soustraire aux maraudeurs, ce qu'expriment très bien son attitude et ses yeux inquiets. Pendant ce temps, un vaurien détache du manteau de la cheminée les morceaux de lard qui en font l'ornement, et deux autres bandits s'apprêtent à emmener les vaches. Que voulez-vous? ce sont des habitudes de héros : ces messieurs aiment la gloire!

La scène change et nous sommes transportés au milieu d'un village. Contre ce mur, un homme étendu à terre et grièvement blessé tourne ses regards vers le ciel, comme pour lui demander vengeance. Deux autres sont emmenés par les soldats, les mains liées derrière le dos. Sur le premier plan, un malheureux dort du sommeil éternel. Puis nous voyons une seconde fois l'épisode du sacripan qui veut fusiller un pauvre diable : ici, l'homme menacé est un vieillard, et la femme qui se jette au devant de lui n'a pas de bourse en main : je doute fort qu'elle le sauve. Plus loin on attache les bras d'un prêtre; trois gueux emmènent une villageoise qui résiste; un autre jette, par une fenêtre, un matelas et une couverture à un de ses camarades. Au fond de la perspective, un paysan et une paysanne prennent la fuite. Ces prouesses ont lieu sur une petite place verdoyante,

semée d'arbres et de buissons, qui ferait penser au calme champêtre, si des guerriers ne l'avaient prise pour théâtre de leurs exploits.

Mais David n'a pas toujours considéré l'art de tuer les hommes sous son aspect tragique et révoltant. Comme la Bruyère, il en a peint le ridicule. Les fanfaronnades belliqueuses des Espagnols ont dû maintes fois appeler le sourire sur sa bouche. Il s'est donc amusé à les travestir en leur donnant des formes d'animaux, principalement des formes de singes. Sur une de ses toiles, que possède le musée de Bruxelles, on voit un corps de garde occupé par ces dignes représentants des soldats catholiques. La gravure due au burin de Pool est accompagnée de vers flamands qui en expliquent le sujet. « Un chat, dit cette épigraphe, avait l'habitude de courir la pretantaine, pendant la nuit, et de faire le joli cœur auprès des chattes. Malheureusement une ronde de singes le surprit en bonne fortune et le traîna au poste, à moitié mort de peur. Là, il lui fallut rendre compte de ses fredaines. Une partie de plaisir coûte souvent très cher. Où l'on espérait de la joie, on trouve des désagréments, l'affliction et le repentir. » Admirez, je vous prie, ces maximes morales! La scène est très bien composée. Autour de deux tables, des singes portant le costume espagnol boivent, fument, jouent aux cartes et aux dés, avec les gestes, les attitudes, les airs de tête qu'on remarquerait chez des soldats prenant les mêmes divertissements. Cela forme des groupes vraiment comiques. Au fond, d'autres quadrumanes dorment sur des lits de camp, et les hallebardes sont appuyées contre la muraille.

Mais la porte vient de s'ouvrir : on amène le pauvre chat, debout sur ses pattes de derrière, vêtu d'une sorte de paletot, confus et tremblant de peur. Il est flanqué de deux orangs-outangs qui le tiennent chacun par un bras. Suivi de deux lansquenets, l'officier s'avance, d'un air rogue, pour le recevoir. Un chien, qu'on aperçoit sur le seuil, trouvant fort drôle la mine du capitaine, aboie sans façon après lui. Enfin, un hibou perché au sommet de la porte ouverte, examine cet incident nocturne d'un œil grave et dédaigneux.

Notre artiste a dirigé contre les hommes de guerre plusieurs autres satires coloriées. Je n'en mentionnerai qu'une seule, qui nous montre des singes, c'est à dire des soldats espagnols, s'amusant au cabaret. Ils jouent, boivent, fument, causent et se chauffent, car les plaisirs de la taverne ne sont pas très variés. Il y a là d'excellentes trognes. *Le Quartier général* est encore une bonne charge.

Se trouvant sans cesse en relation avec de nobles personnages, Teniers eut l'ambition d'être anobli pour devenir leur égal, d'obtenir peut-être le rang de chevalier, comme Rubens et Van Dyck. Il présenta donc, en 1655, une pétition au Conseil privé, amusante gasconnade, où il raconte les exploits chimériques de ses aïeux, qui étaient tout simplement des merciers et des passementiers, où il affirme contre toute vraisemblance que son grand-père portait un écusson, avec heaume, bourlet et lambrequins. La demande était appuyée par le roi d'armes Enghelbert Flacchio, dit Luxembourg, déclarant que le solliciteur appartenait à une famille honorable, « originaire de Haynaut, quartier d'Ath, et que ceux de

ladite famille ont de tout temps porté pour armes un escu d'argent, à l'ours rampant de sable, langué de gueules, accompagné de trois glands de sinople, deux en chef et un en pointe, et en aucuns lieux pour cimier un ours issant de sable, bourlet et hachements d'argent et de sable. » Quelle fanfaronnade! si le peintre avait parlé de galon, de lacets, de fil, de coton et d'aiguilles, on aurait trouvé ce blason tout naturel; mais *un ours rampant de sable, langué de gueules*, cela sentait d'une lieue le hâbleur. Au bout de deux ans néanmoins, on lui adressa une réponse favorable : la grâce qu'il sollicitait de la cour d'Espagne lui était octroyée, à une seule condition... un peu dérisoire : c'était d'exercer gratuitement sa profession à l'avenir, comme l'exigeait la dignité de son nouveau rang, sous peine d'être déchu, s'il acceptait le moindre salaire. Était-ce une plaisanterie, un refus déguisé, une leçon que lui adressait l'orgueil de caste? Teniers ne put voir dans ce consentement trompeur qu'une mystification. Entre ses intérêts les plus graves, les plus légitimes, et la ruineuse satisfaction qui lui était accordée, il aurait fallu avoir un amour-propre immense pour choisir le titre. Cet échec abattit la vanité aristocratique du peintre. Mais elle repoussa de souche, comme toutes les passions vives, aux racines profondes. En 1663, il renouvela ses démarches : elles se heurtèrent contre une nouvelle déception. Teniers ne perdit pas l'espérance; on a retrouvé la minute d'une espèce de diplôme qu'il avait fait rédiger d'avance par le roi d'armes Enghelbert Flacchio, mais qui ne semble pas avoir jamais obtenu la sanction de la cour. N'im-

porte! le petit-fils du mercier n'en garda pas moins les prétendues armoiries de sa famille, où il avait oublié de mettre une aune et des balances : il les fit graver sur la pierre sépulcrale de sa seconde femme, et un de ses petits neveux, Jean Chrysostome Teniers, devenu abbé de Saint-Michel, les afficha comme un blason légitime, avec ce profond orgueil qu'inspire la hiérarchie ecclésiastique. Le pauvre grand homme fut donc réduit, malgré ses prières et ses efforts, à rester un peintre immortel.

Teniers n'était pas chiche de son aide : il prêtait volontiers son secours aux peintres de paysages et de monuments. Les figures dont il animait leurs ouvrages en augmentaient le prix. Il poussait parfois la complaisance jusqu'à retoucher leurs tableaux. Josse de Momper lui eut souvent des obligations de cette espèce. La nature lui avait donné une imagination riche et poétique, mais il était inégal, et son exécution ne répondait pas toujours à ses facultés. Son coloris est parfois mat comme celui d'une aquarelle. Il existe des toiles de lui que David a entièrement repeintes et qu'il a ornées de personnages. Bien mieux, il s'est amusé à contrefaire son style. Dans le catalogue des effets précieux laissés par le duc Charles de Lorraine, on trouve indiqués : « Une couple de paysages et figures, par Teniers, dans la manière de Momper; sur bois (1). »

(1) *Catalogue des effets précieux de feue Son Altesse royale le duc Charles de Lorraine, dont la vente se fera publiquement à Bruxelles et commencera le* 21 *mai* 1781. — Cette nomenclature prouve aussi que Josse de Momper avait souvent recours au pinceau de Jean Brueghel le fils et à celui de Michaux, pour étoffer ses paysages.

CHAPITRE XXI

LA FAMILLE TENIERS

Teniers fonde à Anvers, en imitation de la France, une académie royale des beaux-arts.. — Ouverture des cours publics. — Regrets causés par l'ancienne méthode. — Anne Brueghel met au jour sept enfants. — Elle meurt en 1656. — Teniers se remarie la même année avec Isabelle Fren. — Il en a deux garçons et deux filles. — Réclamations des enfants du premier lit; débat judiciaire. — Mort d'Isabelle. — David Teniers le troisième. — Son voyage en Espagne. — Il épouse à Termonde Anne Bonnarens. — Espiègleries pendant la noce. — Il meurt avant son père, après quatorze ans de mariage. — Derniers travaux de Teniers le Grand. — Son décès au château de Perck. — Le *Marché au poisson*, de la galerie Delessert. — Tableaux où David s'est peint avec ses deux femmes et ses enfants. — Prédilections vulgaires qu'il conservait au milieu du luxe et de l'élégance. — Son frère Abraham, peintre et marchand de gravures. — Autres artistes du même nom inscrits sur les registres de Saint-Luc.

En 1663, David Teniers fils, étant directeur et doyen de la confrérie de Saint-Luc, voulut obtenir pour la ghilde le titre d'Académie royale. Cette année

même Louis XIV avait restauré l'académie française de peinture et de sculpture, lui avait donné un local, des statuts définitifs et octroyé quatre mille livres de revenu. Ces hautes faveurs excitèrent l'ambition du peintre flamand. Comme la paix était faite et que la Belgique respirait enfin, après une longue suite de malheurs, David résolut de mettre à profit l'amitié du marquis de Caracena, nommé gouverneur des Flandres après le départ de Don Juan d'Autriche. Il adressa donc à Philippe IV une requête pour que le roi d'Espagne prît la ghilde sous sa protection et lui accordât certaines lettres de franchise qu'elle pût revendre. La lettre patente du prince, conservée dans les archives d'Anvers, fera connaître le but de cette dernière demande. Voici l'acte, que nous copions textuellement, car il est écrit en français :

Sur la remontrance faite à Sa Majesté de la part de David Teniers et consorts, doyens et anciens de la confrérie de Saint-Luc en la ville d'Anvers, contenant que pour cultiver et maintenir les sciences de peinture, statuaire et perspective, et l'imprimerie des livres, ils auraient dessein d'ériger une académie en ladite ville, semblable à celles de Rome et de Paris, mais que ce dessein ne pourrait s'effectuer sans encourir des frais à ce nécessaires, dont les remontrants sont dépourvus, ils ont très humblement supplié Sa Majesté qu'à l'exemple des six confréries des guldes de ladite ville, son bon plaisir soit de leur accorder de pouvoir affranchir certain nombre de personnes des charges ordinaires bourgeoises. Sa Majesté ce que dessus considéré et sur les avis du lieutenant-gouverneur et capitaine-général des Pays-Bas et Bourgogne, ouïs préalablement ceux du Conseil privé et du magistrat d'Anvers, inclinant favorablement à ladite érection, a permis et permet par cette, aux suppliants, d'établir ladite académie au dit Anvers, avec autorisation d'affranchir par provision huit personnes des charges ordinaires bourgeoises, pour trouver un secours aux frais qui seront nécessaires, à condition néanmoins que chacune desdites huit

personnes sera tenue de desservir la charge d'aumônier et aussi celle de quartier-maître (wyckmeester), quant ils seront à ce choisis, ordonnant Sa Majesté à tous ceux qu'il appartiendra de se régler selon ce.

Fait à Madrid sous le nom et cachet secret de Sa Majesté, le 6 juillet 1663.

Signé : PHILIPPE.

Par ordonnance de Sa Majesté :
JEAN VECQUER.

Ces exemptions de charges, que l'on vendait, représentaient assez bien, comme on voit, les indulgences du Saint-Père. On s'affranchissait des devoirs civils, ou des règles morales, pour une somme d'argent. C'était commode et peu honnête.

L'institution nouvelle ne changea pas tout à coup les habitudes des peintres. Jusqu'en 1693, les registres de la compagnie mentionnent, avec le nom de chaque artiste, le nom de ses élèves particuliers. Il est donc probable que les différents maîtres tenaient école dans leurs demeures. Dès l'année 1663 cependant, l'académie avait obtenu des magistrats le libre usage des salles de la Bourse, qui occupaient le côté oriental; elle en prit solennellement possession le jour même de la fête de Saint-Luc. Elle tenait ses séances, jusqu'à cette époque, dans une maison située rue Neuve, près de l'ancien couvent des Victorines, maison que distinguent sa vieille façade gothique et les portraits des deux frères Van Eyck. Gonzalès Coques, nommé doyen en 1664, s'occupa très activement à consolider la nouvelle position de la ghilde et à tirer parti de ses récents priviléges. Plusieurs lettres, conservées dans les archives de la compagnie, témoignaient de son zèle. Artus Quellin, le fameux statuaire, exécuta en marbre le buste du marquis de

Caracena, pour prouver que la corporation lui savait gré de son obligeance : ce buste orna le local où se réunissaient les artistes.

L'année suivante, Jacques Jordaens peignit pour le même local trois tableaux, dont il fit présent à la compagnie : on les voit maintenant au musée d'Anvers. L'un, qui décorait le plafond de la grande salle, figure les sommets du Parnasse et le cheval Pégase prenant son vol. Un autre a pour sujet le commerce et l'industrie protégeant les beaux-arts : le dernier représente la loi humaine basée sur la loi divine; Moïse y tient les tables fameuses, où se trouvent les inscriptions suivantes, que montre Aaron : — « Écoutez-les et jugez selon la justice, que ce soit un compatriote ou un étranger » (1). — « Tu ne feras point d'iniquités, tu ne jugeras pas injustement : tu ne haïras pas la misère du pauvre, tu ne vénéreras point la face du puissant (2). » Maximes très belles, dont le législateur hébreu sentait l'importance, mais qu'on n'a jamais pu faire observer depuis trente ou quarante siècles. Au dessous, on lit ces mots latins : *Arti pictoriæ Jacobus Jordaens donabat*.

L'académie ne fut pas ingrate et offrit en retour au célèbre artiste une aiguière d'argent, sur laquelle on avait gravé trente-deux vers flamands, publiés par M. Van Ertborn, que nous croyons inutile de traduire.

Théodore Boeyermans, peintre du plus grand mérite, se piqua d'honneur. En 1666, une année après Jordaens, il exécuta pour l'académie deux morceaux

(1) *Deutéronome*, chap. I, verset 16.
(2) *Lévitique*, chap. XIX, verset 15.

que l'on voit aussi au musée d'Anvers. L'un représente, comme l'inscription le dit avec un solécisme : Anvers, mère nourricière des peintres (1); l'autre les rapports intimes, et en quelque sorte fraternels, de la poésie et de la peinture; le vaste monument qui remplit le fond de la scène est dû au pinceau de Thierry van Delen. Boeyermans reçut de la ghilde une belle coupe de vermeil, où il eut la satisfaction de lire vingt-quatre vers flamands rimés en son honneur.

Les leçons publiques de dessin et de perspective commencèrent en 1664. On avait mis un an à préparer les salles d'étude, un procès ayant retardé les travaux. Les magistrats firent solennellement l'inauguration de l'école. La ghilde représenta une pièce de circonstance, à la fin de laquelle l'acteur qui jouait le rôle d'Apollon, descendit du théâtre et mena le corps municipal, entouré de musiciens, dans les pièces destinées à recevoir les élèves. L'académie garda ce domicile jusqu'en 1811, où elle fut transportée à l'ancien couvent des Minimes, plus commode pour l'enseignement : on venait d'ailleurs d'y former un musée (2).

La fondation d'une école régulière à Anvers n'eut pas lieu sans exciter des murmures. Beaucoup d'amateurs prétendaient (et je partage leur opinion) que la discipline des ateliers, avec l'inspiration personnelle du maître, avec l'exemple qu'il donnait par une

(1) *Antwerpia pictorum nutrici.*

(2) *Geschiedkundige Aenteckeningen aengaende de Ste-Lucas gilde*, par le baron van Ertborn; pages 31 et suivantes. — *Recherches historiques sur l'Académie d'Anvers*, par le même; page 16 et suiv.

habile pratique, l'emportait de beaucoup sur l'instruction pédantesque, monotone, conventionnelle et glacée des académies. Le premier système a produit une foule de grands hommes; l'autre n'a rien produit du tout. Le génie et le talent sont des forces individuelles, qui ont besoin non seulement de liberté, mais de caprice, de fougue et de solitude.

Anne Brueghel ne donna pas à son mari moins de sept enfants, trois garçons et quatre filles. Le premier qui vint au monde fut baptisé du nom de David, comme son père : il eut aussi le goût du pinceau et l'amour de la palette. C'est le seul qui ait laissé quelque souvenir. Les cinq aînés virent le jour dans la maison de la *Sirène*, à Anvers (1); les deux autres naquirent à Bruxelles (2).

Après dix-neuf ans de mariage, Anne Brueghel mourut dans la capitale du Brabant, au mois de mai 1656, n'ayant pas encore trente-six ans. Des couches trop nombreuses avaient sans doute épuisé ses forces. On l'ensevelit le 12, au chant des psaumes funèbres, dans l'église de Caudenberg, et David put s'écrier comme le psalmiste : « La lumière de mes yeux est éteinte, et la moitié de ma vie est descendue au tombeau! »

(1) David, né le 10 juillet 1638, baptisé le même jour.
Cornélie, baptisée dans la cathédrale, le 7 janvier 1640.
Anne Marie, baptisée dans l'église Saint-Jacques, le 19 janvier 1644.
Claire, née le 29 janvier 1646.
Antoine, né le 12 juin 1648.

(2) Justin Léopold, baptisé à l'église de Caudenberg, le 5 février 1653.
Anne Catherine, baptisée dans la même église, le 24 février 1655.

Mais le souvenir des morts s'efface vite, tant que dure l'âge des passions. L'année même où il avait perdu Anne Brueghel, sous les mêmes voûtes que l'orgue avait attristées de ses lamentations, qui abritaient le cercueil de la défunte, le peintre conduisit à l'autel, le 21 octobre, avec son frais costume et sa blanche couronne, Isabelle de Fren. Son père, maître André de Fren, remplissait les fonctions de secrétaire auconseil de Brabant; sa mère s'appelait Anne Marie de Montfort. La nouvelle épouse avait été baptisée le 11 décembre 1624, dans l'église où elle allait recevoir l'anneau nuptial, et avait eu pour parrain Pierre Peckx, chancelier de Brabant, pour marraine Catherine Lintermans, représentant l'archiduchesse Isabelle. L'honneur que lui faisait la souveraine montre quel rang sa famille occupait en Belgique. Elle avait, le jour de son mariage, près de trente-deux ans, quatorze de moins que son mari. Antoine de Fren, membre du conseil de Brabant, qui devenait le beau-frère du grand peintre, Abraham Teniers son frère et David son fils, troisième du nom, lui servirent de témoins. Le 6 août 1657, Isabelle accoucha d'un premier fils, dont on ne connaît pas le prénom; il fut suivi de deux filles et d'un second fils (1).

La précipitation avec laquelle Teniers fit un nouveau choix pourrait donner de ses sentiments une assez piètre idée. Rien ne ressemble moins aux ten-

(1) Marie, baptisée le 30 novembre 1660.
Louis, né le 17 février 1662.
Anne Marie, baptisée le 25 mai 1663.
Tous quatre furent tenus sur les fonts à l'église de Caudenberg. Louis eut pour parrain le marquis de Caracena, gouverneur de la Belgique.

dresses éternelles, aux profondes désolations que rêvent les jeunes cœurs. Mais cette poésie matinale s'évapore au milieu du jour. Le grand artiste n'aurait pu supporter l'isolement du veuvage, qui rompait toutes ses habitudes, qui l'emprisonnait dans la tristesse et l'ennui. Les joies douces et simples de la famille, les promenades à la campagne, où il étudiait les sites, les formes, les couleurs de la nature et les mœurs des paysans, le grave plaisir du travail et les enchantements de la musique étaient les seules distractions qu'il recherchait (1). Sa devise toute flamande explique ses goûts : *Sine labore nihil* (RIEN SANS LE TRAVAIL). Son instrument de prédilection était le violoncelle. L'étude et ses dispositions innées l'y avaient rendu si habile que les amateurs faisaient le plus grand cas de son talent. Il s'est peint lui-même jouant de la basse, au milieu de sa famille, sur un tableau qui a été gravé (2). Plusieurs de ses toiles nous le montrent dans le parc de son château, avec sa première ou sa seconde femme, tous deux élégamment vêtus, comme pour une fête, et recevant les hommages de leurs vassaux.

A la suite de son mariage avec Isabelle de Fren, les enfants du premier lit réclamèrent à David Teniers une partie de sa fortune. Cette réclamation fit naître un procès que l'artiste ne gagna point et qui le força de vendre son séjour de prédilection, avec la ferme, les prairies, les bois et les étangs. Mais ce fut à la suite d'interminables débats. En 1682, vingt-

(1) J. VERMOELEN, *Teniers le jeune, sa vie et ses œuvres.* Travail fait avec beaucoup de soin et de conscience.

(2) CŒCILIA, *Revue musicale d'Utrecht*, 1er octobre 1849.

six ans après la mort d'Anne Brueghel, Teniers possédait encore son manoir. Cette année, sa fille Marie, la première qu'il avait eue d'Isabelle de Fren, épousa dans l'église de Perck Jean François Engrand, licencié en droit, avec dispense des bans; les mariés eurent pour témoins David Teniers lui-même et un certain Guillaume François de Lendic. Le beau-père et le gendre firent un accord secret, en vertu duquel celui-ci acheta la propriété en litige. A quelle époque? Je l'ignore. Mais, faute de numéraire, il fut par la suite contraint de la revendre.

Il ne céda point toutefois le domaine de Perck avant la mort de David Teniers, car le grand peintre fut enseveli dans l'église du village, comme sa seconde femme Isabelle de Fren. Il est donc vraisemblable que la propriété ne fut revendue par François Engrand qu'après le décès de l'artiste.

Le maître éminent survécut à sa seconde femme. Elle mourut au château des Trois-Tours, on ne sait en quelle année. Son tombeau de marbre blanc orne encore l'église de Perck; on y voit son écusson réuni aux armes de Teniers; au dessous on lit cette inscription funèbre :

D. O. M.

. . . .

Vrouwe Isabella de Fren,
dochter van wylen den
Heere secretaris de Fren,
ende
Huysvrouwe van den Heere
David Teniers
Ora pro defunctis.

C'est à dire :

A Dieu très bon et très grand.

. . . .

Dame Isabelle de Fren,
Fille de feu le secrétaire de Fren
et femme
de messire David Teniers.
Priez pour les morts (1).

Le grand peintre eut encore la douleur d'assister aux obsèques du premier-né de tous ses enfants, David Teniers le troisième, venu au monde et baptisé le 10 juillet 1638 : il avait eu pour parrain son grand père, David Teniers le vieux, et pour marraine Hélène Fourment, la seconde femme de Rubens. Un coloriste futur ne pouvait être mieux patronné à sa naissance. Il apprit les secrets de la peinture sous la direction de son père, qui l'envoya en Espagne compléter ses études et, selon toute apparence, nouer des relations avec la haute société. Philippe IV ne tarda point à lui fournir l'occasion de prouver son mérite, et quand il eut quitté la Péninsule, lui demanda encore des travaux. Un jour qu'il lui avait envoyé une chaîne d'or, après avoir reçu un tableau de sa main, Teniers le père eut le singulier caprice d'en réclamer la moitié, parce qu'il avait aidé son fils. La plupart du temps, au contraire, c'était son fils qui

(1) Cette épitaphe prouve qu'Isabelle mourut avant le peintre, car il y a *femme* et non pas *veuve*. Elle indique en outre comment on doit écrire son nom de famille, que l'on a orthographié jusqu'à présent *De Fresne* et *De Frêne*.

l'aidait. Un curieux mémoire sur les biens que possédait la famille et sur la manière dont elle les avait acquis, renferme l'article suivant : « *Item*, reçu de Hase, marchand de toile, demeurant à l'enseigne de Saint-Luc, près de l'église Saint-Jean, le 16 mars, la somme de 540 florins; j'en ai donné cinq cents à mon père, le même jour, de sorte qu'il m'en est resté quarante (1). » David le troisième avait pour protecteurs les plus grands personnages, comme don Gaspard del Vaus et la comtesse de Monterey, femme du gouverneur des Pays-Bas. La noblesse le tenait en si haute estime qu'elle l'employait souvent à peindre des portraits. Ainsi, le mémorial de famille, où il inscrivait ses faits et gestes, constate que le marquis de Velasco se fit peindre par lui dans la poussière d'une bataille.

David Teniers le troisième épousa, le 4 août 1671, à Termonde, sous les voûtes de la collégiale, Anne Bonnarens, ayant pour témoins son père David, Jean Erasme Quellin, beau-frère de celui-ci, et Jeanne van Calendries. La noce fut assez joyeuse. On taquina les deux époux, suivant un usage qui subsiste dans quelques provinces de France (2), et le marié lui-

(1) Voici le titre de ce journal tenu par David Teniers le troisième et continué par sa femme, Anne Bonnarens : *Handtboeck daer in staet gespecificeert alle die goederen en gronden van erven, renten ende obligationen competerende dh. David Teniers;* ce qui veut dire : « Mémoire où sont spécifiés tous les biens et terres patrimoniales, rentes et obligations appartenant au sieur David Teniers. » Il se compose de quatre-vingt-huit feuillets.

(2) Voyez, à la suite de mes *Anabaptistes des Vosges*, le morceau intitulé *Une Noce dans le Poitou.*

même voulut perpétuer le souvenir de ses tribulations. Il esquissa un tableau, où on le voyait enfermé dans la cour de la maison par les convives, pour qu'il ne pût ni causer, ni badiner avec sa jeune femme. Il venait d'appliquer une échelle contre le mur et grimpait vers la chambre garnie de barreaux, où l'on avait enfermé sa compagne, qui lui tendait vainement les bras. Des couplets moqueurs, tracés au bas de l'image, raillaient le dépit des amoureux, et la date du 4 août 1671 indiquait la nuit où de mauvais plaisants avaient tourné en dérision l'ivresse de leur cœur.

Une tradition populaire parmi les habitants de Termonde veut que Teniers le troisième y ait longtemps demeuré. On montre même son habitation rue de l'Église : un tableau de sa main, un paysage avec de grands arbres et quelques figures, qui orne la cheminée d'une pièce, semble attester son séjour dans cette demeure. Ayant occasion de passer par Termonde, je voulus la voir. C'est une maison très modeste, sans porte cochère, avec un seul étage au dessus du rez-de-chaussée. La servante me dit que le propriétaire travaillait dans le jardin. Le brave homme y arrachait effectivement des carottes. En m'entendant venir, il releva sa grosse tête aux yeux bonnasses, à la chevelure rougeâtre, et secoua ses mains pleines de terre. Je lui demandai à parcourir son habitation; il me servit lui-même de guide, me montra la toile (qu'il voulait vendre) et me confirma ce que j'avais appris par la rumeur publique, mais ne put me donner aucun détail nouveau.

C'est dans ce logis que se trouvait le tableau de la

mystification nuptiale : un propriétaire, nommé Bomekamp, le détacha du mur et le vendit sans même demander à l'acheteur comment il s'appelait. La finance le préoccupait seule (1). Quel patriotisme!

Il y a donc tout lieu de croire que David Teniers le troisième habita la commune de Termonde, après son mariage avec Anne Bonnarens. Mais il ne tarda point à la quitter, une petite ville offrant peu de ressources au talent, et vint se fixer à Bruxelles, dans la rue Haute. Sa maison existe encore. Il y eut six enfants, trois garçons et trois filles. L'aîné de tous, venu au monde le 17 octobre 1672, reçut encore le prénom de David. Il eut pour parrain son illustre aïeul, pour marraine sa grand'mère maternelle, Mammer Bonnarens; le premier lui souhaita la bienvenue en lui donnant deux candélabres et des mouchettes en argent, qui valaient 120 florins; la seconde offrit comme présent de baptême un plat d'argent (2).

David mourut assez jeune et ne passa point tout à

(1) J. VERMOELEN, *David Teniers le jeune, sa vie et ses œuvres.*

(2) David le quatrième mourut à Lisbonne, le 15 avril 1713. Voici les noms de ses frères et sœurs :

Melchior, né le 1er juillet 1674 ; il devint protonotaire apostolique.

Claire Eugénie, née le 13 septembre 1676 ; elle entra au Béguinage de Malines.

Isabelle, née le 7 mars 1679.

Ces quatre enfants reçurent le baptême dans l'église de Caudenberg, à Bruxelles.

Marianne, née le 23 mars 1681, qui mourut le 23 août de la même année.

Alexandre, né le 22 juin 1682; il devint prêtre de l'oratoire et mourut à Tamise, où il est enseveli.

On dut les baptiser l'un et l'autre à l'église de la Chapelle.

fait quatorze ans avec sa femme. En 1684, il était déjà malade, comme le prouve son testament, dicté au notaire Ferdinand du Mont, à Bruxelles, le 29 novembre. Il y témoigna le désir d'être inhumé dans l'église de Caudenberg, où reposait déjà sa mère, Anne Brueghel (1).

On n'a signalé jusqu'à présent aucune peinture de David Teniers le troisième, par le motif péremptoire que l'on ignorait même son existence. On ne pouvait donc chercher à connaître, à distinguer les œuvres de sa main. Nul doute qu'il ne s'en trouve dans ces toiles suspectes, qui courent le monde sous le nom de David Teniers le Grand et provoquent parfois le dédain ou le sourire des connaisseurs, persuadés que ce sont des copies ou des pastiches. La scène agreste conservée à Termonde m'a paru médiocre.

Un autre fils du peintre célèbre étant devenu récollet dans le monastère de Saint-François, à Malines, l'artiste, par amour pour lui, représenta sur dix-neuf toiles les dix-neuf martyrs de Gorcum : chaque image était environnée d'une guirlande de fleurs, que Teniers avait fait peindre par un autre artiste, sans qu'on nous dise lequel. La béatification de la pieuse troupe donna lieu à ce grand travail (2).

(1) « Versueckende syne sepulture in de kercke van Caudenberch, binnen dese stadt, onder den serck alwaer is begraven wylen syne moeder. »

(2) Dans les *Vies des peintres flamands, allemands et hollandais*, on lit que ces dix-neuf tableaux se trouvaient encore, au milieu du dernier siècle, chez les Récollets de Malines; ils ne sont pourtant point mentionnés dans le *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, non plus que dans *le Peintre amateur et curieux*, de Mensaert.

David Teniers le second avait soixante-quinze ans, lorsqu'il perdit son premier fils. Le sursis que la nature lui accordait à lui-même ne pouvait être long. Si l'âge amortissait sa verve, il ne lui faisait pas quitter le pinceau. Une de ses dernières toiles représentait un procureur entouré de nombreux papiers, le juriste sans doute qu'il avait choisi pour défendre ses intérêts. « Jusqu'à présent, dit-il, pendant que le légiste posait devant lui, j'ai employé du noir d'ivoire; mais pour vous peindre j'ai brûlé ma dernière dent. » Cette plaisanterie annonçait une fin prochaine. David Teniers mourut à Perck, le 25 avril 1690. Cette date avait été imprimée par Descamps; M. Wauters prolongea la vie de l'artiste jusqu'en 1694. Mais toutes les nouvelles recherches ont confirmé l'opinion du premier auteur. L'arbre généalogique de la famille Teniers, que possédait J. B. van der Straelen, la corrobore. D'après les *Liggeren*, le paiement de la taxe mortuaire eut lieu entre le 18 septembre 1689 et le même jour de l'année 1690. Un acte légal de 1692 constate que la succession du peintre était alors ouverte (1).

Teniers travaillait si rapidement qu'il terminait parfois un tableau dans l'intervalle qui s'écoulait entre le milieu du jour et le soir. Il nommait les œuvres faites de la sorte des après-dînées, l'habitude étant alors de prendre vers midi le principal repas. « Pour réunir toutes mes toiles, disait-il en riant, il faudrait une galerie longue de deux lieues. »

La vente de la galerie Delessert, faite cette année

(1) Cette pièce officielle appartient à M. Léon de Burbure.

même, a rendu célèbre, et avec raison, un tableau de sa main jusque-là peu connu : il a été adjugé au prix énorme des 159,000 francs. Cette toile pourtant ne figure qu'un marché au poisson. A gauche se tiennent les vendeurs, près d'un hangar ou sous le hangar même, qui abrite toutes sortes de bêtes marines, indépendamment de celles qu'on a jetées pêle-mêle sur le sable. Un gentilhomme au costume élégant, au maintien distingué, comme ceux que fréquentait le peintre, marchande quelques animaux à écailles ; son manteau écarlate divise la toile en deux et l'égaie de sa vive couleur ; le page, qui attend ses ordres, va emporter son acquisition. A droite, on ne voit guère qu'un petit pêcheur incliné sur ses filets, dans une attitude charmante. Vous croyez peut-être que ces poissons de mer habitaient les flots de l'Océan ou les vagues bleues de la Méditerranée? Illusion ! ils peuplaient le Tibre, où on vient de les capturer.—Comment! des poissons d'eau salée dans de l'eau douce? Voilà qui est incroyable! — Demandez à Teniers cependant : ses pêcheurs sont bien au bord du Tibre, et la preuve, c'est qu'on découvre là-bas, sur la droite, le château Saint-Ange et le dôme de Saint-Pierre. L'artiste, sans doute, les a un peu défigurés, parce que l'invraisemblance lui paraissait trop forte : ils sont pourtant reconnaissables. Et sur ce fleuve du midi, sur cette ville aimée du soleil, flotte une douce brume du nord, une légère vapeur flamande, qui estompe les contours, donne au lointain l'aspect d'un rêve, tandis qu'un ciel moelleux, aux nues d'opale, couronne le paysage, comme un site du Brabant ou de la Zélande. Jamais certes la fantaisie d'un grand

homme n'a pris plus de licences. Mais qu'importe! l'œuvre n'a pas pour but de nous instruire; elle flatte les yeux, elle charme l'imagination, elle est belle : qui en demande davantage? Le ton argentin de la couleur appartient à la troisième manière de Teniers, qu'il adopta vers 1645. On ne saurait voir une perspective mieux faite, une campagne touchée d'une main plus légère. Les personnages, au rebours, sont peints avec des ombres vigoureuses, qui leur donnent une grande réalité, qui les enlèvent sur le fond vaporeux du tableau. Et cependant, chose extraordinaire, sans l'artifice du manteau écarlate, l'œuvre, dans son ensemble, aurait peut-être un aspect triste. Cet expédient bien simple, qui ne manque jamais son effet, Teniers en fit souvent usage, comme dans la *Kermesse* de Bruxelles, comme dans la *Grande Cuisine* de Saint-Pétersbourg, qui est aussi égayée, illuminée par la jaquette rouge d'un marmiton.

Ses élèves les plus distingués, dont nous parlerons ailleurs, furent Abshoven, mort très jeune, Ryckaert, Mathieu van Helmont, François Duchâtel qu'il aimait comme son fils, Arnoult van Maas, De Hont et Ertebout. Leur adroit pinceau a inondé l'Europe d'imitations et de copies (1).

(1) Les anecdotes les plus fausses ont été mêlées, dans je ne sais combien de volumes, à la biographie de Teniers; ainsi l'on rapporte : 1° que Teniers allait avec son père vendre ses tableaux au marché sur un âne et que ce genre de trafic a peut-être déterminé son goût pour les scènes villageoises; 2° que Rubens entra inopinément dans l'atelier du vieux David et corrigea un tableau que peignait le fils, alors âgé de quinze ans; scène mélodramatique; 3° qu'un certain lord Falston acheta dans un cabaret une petite toile que venait d'y colorier notre artiste,

David Teniers, qui a peint tant d'objets divers, reproduit tant de types et de scènes joyeuses, ne pouvait manquer de se prendre lui-même pour modèle et de retracer sur la toile toute sa famille. Il reparaît donc souvent dans ses tableaux, avec l'une ou l'autre de ses femmes et avec les enfants qu'elles lui avaient donnés. Une œuvre admirable, possédée par madame Wuyts, à Anvers, nous le montre ainsi près d'Anne Brueghel. C'est un homme d'un tempérament sanguin, à la chevelure brune, à la peau légèrement hâlée : ses yeux, son nez, sa bouche sont d'une belle forme; il a la tête un peu trop près des épaules, le front assez bas, le menton volumineux. La jolie figure de sa femme, sa mise coquette, son gracieux maintien expliquent l'amour qu'elle lui inspira. Coiffée à la Sévigné, le tient pâle, les yeux grands et beaux, le front spacieux et régulier, elle a seulement la bouche un peu trop large : ce qui ne

afin de payer sa dépense; 4° que Teniers avait représenté une figure de l'Hymen, gaie quand on la voyait de loin, triste quand on la regardait de près, et que l'archiduc Léopold avait placé cette œuvre allégorique au bout de sa galerie, sur une espèce d'estrade à laquelle conduisait un pas fort glissant; 5° qu'Anne Breughel, visitant la collection du prince et considérant la toile de Teniers, le peintre lui proposa de *franchir le pas* et devint conséquemment son mari; 6° que Teniers fit répandre le bruit de sa mort et se cacha pour mieux vendre ses tableaux; 7° qu'ayant été contraint d'aliéner le château des Trois Tours, Jean de *Fresne*, conseiller au *parlement* de Brabant, l'acheta, comme si la Belgique avait alors des *parlements!* 8° que Teniers rentra dans son domaine en épousant la fille du nouveau propriétaire ; 9° que le fils de Teniers, récollet à Malines, nous a laissé quelques écrits touchant la vie et la mort de son père, et à ce propos on mentionne le récit fait par le cénobite des derniers instants du peintre. Ces contes de bonne femme ne sont pas plus vrais que spirituels.

dut pas l'empêcher de faire naître plus d'un caprice, avant et après son mariage. Anne tient sur ses genoux un gracieux bambin, qui a pour tout costume une chemise : deux autres enfants, qu'on voit debout près d'elle, complètent ce tableau de famille. Le coloris en est brillant, léger, harmonieux, le dessin très ferme; jamais artiste n'a mieux peint.

Une toile célèbre de Teniers le représente au milieu de la campagne, faisant dire la bonne aventure à sa jeune épouse. La sorcière prend la main de l'élégante châtelaine pour y lire ses destinées futures. Un petit page tient en laisse le chien de la dame, qui harcèlerait volontiers la chiromancienne et troublerait l'opération. Elle a lieu sur une grande pelouse qu'environne des maisons et des vergers : à gauche, derrière un bel arbre, on aperçoit l'inévitable auberge. Dans un ciel clair glissent de frêles nuages et vole une troupe d'oiseaux.

Plusieurs critiques s'étonnent de ce que Teniers, habitant un beau château, menant une vie élégante et fréquentant la meilleure société, n'a peint, en général, que des scènes rustiques et des mœurs grossières. Ils oublient que David était un enfant des Pays-Bas, et devait conserver en toutes choses une certaine vulgarité. Rubens lui-même ne trahit-il point son origine par l'exubérance de ses chairs et la lourdeur de ses matrones? Le langage, les mœurs, les sentiments, la cuisine, tout offre en Belgique le même caractère et sent le tableau de genre. C'est la patrie du beurre rance (1), où l'on ne distingue pas le

(1) J'ai vu à Bruxelles une boulangère, désolée de n'avoir plus de

poisson gâté du poisson frais, le café intact du café avarié dans un naufrage, où l'on se régale tous les vendredis avec une soupe composée de lait battu et de mélasse! L'histoire de la confrérie de Saint-Luc présente sous ce rapport un trait bien remarquable. Elle avait, du temps même de Teniers, un poète officiel, qui écrivait toutes les pièces jouées par les artistes. Ces pièces ont été publiées à Anvers, en 1715, chez la veuve Huyssens. « On ne peut rien imaginer de plus mauvais, dit M. Van Ertborn, rien de plus inconvenant et qui atteste un goût plus pitoyable (1). » Ce barbouilleur, nommé Guillaume Ogier, composa une œuvre théâtrale sur chacun des sept péchés capitaux. *La Luxure* fut représentée en 1661, et Teniers était probablement au nombre des acteurs. Dès la première scène un individu offre de l'argent à une femme pour qu'elle lui octroie le don d'amoureuse merci; dans une autre, une jeune fille accouche. Des termes orduriers salissent toutes les pages. Or, l'on jouait en France, à la même époque, les pièces de Corneille, Racine et Molière! Au surplus, sans la vulgarité des peintres flamands, leur brillante école

vieux beurre, courir toute la ville pour s'en procurer qui eût au moins trois mois : « Manger du beurre frais, disait-elle, mais cela n'a aucun goût! » — Une servante m'offrant, au mois d'août, dans un estaminet, du pain et du beurre, je lui demandai si le beurre était frais : « Oh! oui, monsieur, me répondit la naïve créature, il est de cette année. » On trouve, par opposition, dans les familles riches un luxe de table et des recherches de gastronomie, où se révèle la délicatesse d'un peuple d'artistes. Ce sont les deux aspects du génie flamand.

(1) *Geschiedkundige aenteekenningen aengaende de Ste-Lucas Gilde*, page 28.

n'aurait pu naître. Avec des sentiments délicats ils auraient fait d'autres tableaux, adopté une autre manière, promené leur imagination dans les mystérieuses forêts de l'idéal.

David Teniers avait un frère nommé Abraham, beaucoup plus jeune que lui, car il était né à Anvers le 1er mai 1629. Il fut baptisé dans l'église Saint-Georges. David lui enseigna probablement la peinture, puisqu'il avait dix-neuf ans de plus que lui. Le 16 juillet 1664, il épousa, à la cathédrale, Élisabeth de Roore : son frère lui servit de témoin avec François de Roore. Il semble avoir été marchand d'estampes et de livres d'art dans sa ville natale. Plusieurs gravures de son père ou de son frère portent les mots suivants : *Abraham Teniers excudebat*, c'est à dire qu'il les avait fait tirer chez lui. Sur le frontispice du *Théâtre des peintures* de l'archiduc Léopold, il est désigné comme un des vendeurs. Son talent ne pouvait soutenir la comparaison avec celui de son frère : son pinceau était plus lourd, sa couleur plus grise. On voyait autrefois de lui, chez le prince Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas autrichiens, une *Conversation* et seize motifs peints sur les boiseries du palais.

La famille Teniers a produit d'autres peintres, qui ont encore laissé moins de traces dans l'histoire que l'obscur Abraham. Ainsi l'on trouve inscrits sur les registres de la confrérie de Saint-Luc : en 1634, Philippe Teniers, élève de Théodore Rombouts ; Julien Teniers, fils de maître, reçu maître en 1636 ; Théodore Teniers, fils de maître, reçu la même année. Quels étaient ces jeunes gens? Peut-on les regarder

comme les neveux du célèbre artiste, comme nés par conséquent de ce Julien qui lui avait enseigné la peinture? Il y a tout lieu de le croire; mais de nouveaux documents sont nécessaires pour établir le fait. Des hommes tellement inconnus éveillent du reste une faible curiosité. Ils prouvent seulement à quel point la race anversoise a été féconde en artistes de tout genre. M. Van Ertborn a compté 162 peintres, 73 graveurs, 30 statuaires et architectes, concitoyens de Van Dyck, Jordaens et Gaspard de Crayer : en tout 265 hommes d'élite. Mais il lui manquait une foule de renseignements, qu'on découvre de jour en jour. Y a-t-il dans le monde une seule ville qui puisse offrir une pareille légion d'artistes, les uns méritant la plus haute admiration, les autres encore dignes d'estime et assez remarquables pour plaire sans étonner?

CHAPITRE XXII

ÉRASME QUELLIN LE VIEUX

Obscurité qui plane sur l'école d'Anvers. — Naissance d'Erasme. — Il étudie les systèmes philosophiques pour son plaisir, mais n'enseigne pas la philosophie. — Despotisme intellectuel des Espagnols. — En fréquentant Rubens, Quellin s'éprend de la peinture. — Il devient franc-maître et seconde Pierre Paul. — Succès qu'il obtient dans sa nouvelle carrière. — Ses deux mariages, sa piété. — Il cultive la poésie. — Ses nobles relations et sa mort. — En imitant Rubens, il conserve une grande originalité. — Il a fait des chefs-d'œuvre. — *Saint-Roch soigné par un ange*. — Légende du saint. — Autres pages admirables. — Pieuses allégories, tableaux mystiques. — *Jeune garçon portant une corbeille*. — Injuste oubli dans lequel on a laissé tomber un si grand peintre. — La plupart de ses tableaux sont attribués à Van Dyck.

Van Dyck, Jordaens, Snyders et Teniers sont les élèves de Rubens les plus connus, je pourrais même dire les seuls que l'on connaisse. Quoique vaguement et imparfaitement appréciés jusqu'ici, leurs noms du moins sont familiers au public; les amateurs se for-

ment une idée plus ou moins nette de leur manière et ont tous vu un certain nombre de leurs tableaux. Derrière ces grands artistes, l'ombre devient si épaisse que les critiques et les curieux n'y distinguent rien, ou n'y aperçoivent que des formes indécises. Nous allons tâcher de répandre quelque jour dans ces ténèbres, d'analyser, de classer les divers talents que Rubens attira près de lui. Déclarer qu'un peintre a été l'élève du fameux coloriste, cela ne suffit pas, à beaucoup près. Il faut montrer comment il se rattache au maître et par quels points il en diffère. Le groupe s'anime alors, prend les couleurs de la vie et forme un tableau de famille, où l'on remarque avec plaisirs les traits communs et les physionomies particulières. Nous avons ainsi caractérisé Van Dyck, Jordaens, François Snyders et Teniers : nous allons faire de notre mieux pour représenter fidèlement leurs condisciples, pour terminer la toile. Mais nous n'ignorons pas combien l'entreprise est difficile, les écrivains flamands et hollandais ne fournissant que des indications vagues, fausses ou insuffisantes, et personne n'ayant encore essayé de mettre en ordre ces décombres historiques, de définir le genre de talent qui distingue chaque élève de Rubens. L'étude régulière des œuvres d'art est une science toute nouvelle.

Parmi les individus qui fréquentaient la maison du célèbre coloriste, se trouvait un jeune homme d'une intéressante figure, que l'on nommait Erasme Quellin. Il appartenait à une famille d'artistes : son père, qui portait le même prénom et exerçait le métier de sculpteur, fut reçu membre de la corporation de

Saint-Luc, le jour même où son fils vint au monde (1). Sa profession dut avoir de l'influence sur le jeune Quellin : n'entendant parler que de beaux-arts dès son enfance, il se trouvait disposé à subir une action décisive, qui lui mettrait l'ébauchoir ou le pinceau à la main. Il avait fait d'excellentes études, et montrait un goût prononcé pour les sciences abstraites, pour la philosophie spécialement. L'inscription jointe à son portrait, gravé de son vivant par Pierre de Jode, déclare qu'il était *maistre dedans la philosophie*, avant d'apprendre la peinture, et Houbraken le nomme *magister philosophiæ* (2). On a cru, par suite, qu'il enseignait la philosophie ; Descamps l'affirme de la manière la plus positive. Mais Dominique van den Nieuwenhuysen avait déjà rectifié cette erreur en 1786. « Il est suffisamment connu, dit cet homme de goût et de sens, qu'il n'y eut jamais chaire de philosophie à Anvers. Nous nous en tenons donc à l'avis de Campo Weyerman, qui avait habité trop longtemps cette ville pour se tromper : il ne nomme pas Quellin professeur, mais amateur de philosophie (3). » Quelle philosophie aurait-on pu enseigner sous la

(1) *Généalogie des Quellin*, par Reiffenberg. Cette famille, comme celle des Teniers, semble avoir été d'origine wallonne ou gallicane : le père de notre artiste contribua, en 1610, à fonder dans la ville d'Anvers la confrérie *liégeoise* de la Vierge, où il fut bientôt nommé consulteur ; Artus Quellin, son petit-neveu, qui maniait comme lui le ciseau, naquit à Saint-Trond, dans l'ancienne principauté de Liége, où il fut baptisé le 20 novembre 1625.

(2) *Le Grand Théâtre des peintres néerlandais*, tome I, page 291.

(3) *Wekelyks Bericht voor de provincie van Mechelen*, année 1786, page 545.

domination espagnole? Jamais l'esprit d'examen ne fut comprimé d'une manière plus affreuse. Un livre publié à Anvers du temps même de Quellin, sous le titre suivant : *Enchiridion Fidæi christianæ* (Manuel de la foi chrétienne), renferme deux chapitres curieux, l'un décoré de cette étiquette : *Cum hereticis non est disputandum* (Il ne faut point discuter avec les hérétiques); l'autre portant sur son frontispice cette charitable inscription : *De hereticis comburendis* (On doit brûler les hérétiques). Du reste, il n'était permis de parler en aucune façon d'aucune matière. Ce qu'il fallait à la maison d'Autriche, c'était le silence des esclaves et la terreur des proscrits. Une ordonnance de 1568, confirmée par l'archiduc Albert et qui ne fut jamais abrogée, montrera quelle liberté d'opinions et de langage laissait aux populations la cour de Madrid :

1° Tous ceux qui ont demandé par leurs pétitions que les soldats espagnols fussent éloignés de la Belgique;

2° Tous ceux qui soutiennent ou prétendent que les Belges coupables envers la Majesté royale et la Majesté divine, n'ont pas excédé les priviléges et immunités de leurs chartes nationales;

3° Tous ceux qui déclarent injustement punis du dernier supplice ceux que Sa Majesté ou le gouverneur en ont réputés dignes;

4° Tous ceux qui ont aidé des nobles ou d'autres sujets du roi à émigrer, ou qui leur en ont donné le conseil;

5° Tous ceux qui auront taxé de cruauté les juges dans l'exercice de leurs fonctions, car s'ils paraissent

user de rigueur, le zèle de la foi catholique les excuse auprès des bons chrétiens;

Tous ces individus, sans aucune exception, sur le témoignage et le serment de deux personnes, seront appréhendés, privés de leurs biens et mis à mort, sans autre forme de procès.

Faites ensuite des réflexions sur les affaires publiques, sur les droits les plus sacrés d'une nation!

Erasme Quellin fut donc un simple amateur de la philosophie, c'est à dire qu'il étudiait avec prudence, et comme un objet de curiosité, les doctrines des anciens sur les questions premières et sur la nature de l'homme (1). Mais ces connaissances à part lui donnaient du relief dans l'opinion publique : lui-même paraît y avoir attaché une importance bien légitime. On voit à Belœil, chez le prince de Ligne, un tableau dont il est l'auteur et qui le représente; d'une main, il montre un buste de philosophe antique, comme pour rappeler qu'il a d'abord scruté les opinions des anciens et commenté Diogène Laërce; de l'autre, un rouleau de papier un peu ouvert, où l'on aperçoit le haut d'un dessin, une tête et le commencement d'un torse. Il a pour costume de grandes draperies vertes et violettes. Son beau visage, encadré de longs cheveux d'un brun foncé, respire l'intelligence. Le co-

(1) La philosophie proprement dite ne faisait pas autrefois partie de l'instruction publique; le *trivium* comprenait la grammaire, la dialectique et la rhétorique; le *quadrivium*, l'arithmétique, la géométrie, la musique et l'astronomie. Quand on avait parcouru ce cercle, on savait tout ce qui était enseigné dans les écoles.

loris est profond et moelleux, sombre et magnifique; le dessin mêle la souplesse à la hardiesse. Les mains délicates révèlent un habile pinceau et une nature d'élite (1).

Le savoir et l'intelligence de Quellin lui assurèrent les bonnes grâces de Rubens : Pierre Paul n'était pas, comme beaucoup d'artistes, un simple ouvrier en tableaux : toutes les questions importantes éveillaient sa curiosité, le poussaient à réfléchir et son esprit, ouvrant les ailes, planait bientôt sur le monde. Mais lorsque deux forces inégales se trouvent en présence, l'une finit par absorber l'autre. Rubens ne quitta point la palette pour étudier la philosophie; Quellin abandonna Pythagore, Platon et Aristote pour devenir peintre (2). Cette conquête du glorieux Anversois ne fut pas la moins remarquable.

La vigueur intellectuelle que Quellin avait puisée dans les travaux de la science, il la fit servir dans la carrière qu'il abordait, à un âge où le talent de beaucoup d'autres est déjà tout formé. Sa connaissance de l'histoire et de la mythologie ne lui fut pas inutile. Pour n'avoir besoin d'emprunter le secours de personne, il étudia l'architecture et la perspective : aucune main étrangère ne touchait donc à ses tableaux. Il examina, il copia soigneusement les formes des plantes et des terrains, de sorte que l'on admire

(1) Toute l'exécution de cette toile rappelle la facture du beau *Saint Roch* possédé par l'église Saint-Jacques, à Anvers; voyez plus loin.

(2) *Houbraken*, tome I, page 291 et suiv.

souvent le fond de ses toiles. La face humaine, dans sa réalité journalière, obtint de lui une aussi vive attention : plusieurs de ses portraits sont comparés à ceux de Van Dyck. Il a peint, comme celui-ci, presque tous les artistes fameux de son époque.

Il semble que Rubens n'ait pas voulu lui apprendre les éléments de son art : cette œuvre de patience lui convenait sans doute faiblement; il aimait mieux communiquer l'inspiration et donner des avis à un élève déjà capable d'en profiter, que de conduire une main novice, d'enseigner l'alphabet de la peinture. Aussi voyons-nous qu'en l'année 1633-1634, Erasme Quellin entra dans l'atelier de Jean-Baptiste Verhaeghe, peintre obscur, mais qui avait, selon toute apparence, une bonne méthode et les qualités secondaires du professeur (1). La même année, le jeune homme fut reçu, comme fils de maître, parmi les compagnons de Saint-Luc. Il avait donc fait des études particulières avant de se mettre sous la tutelle d'un coloriste sans gloire, de se faire chaperonner par lui, en quelque sorte, pour obtenir son diplôme et entrer dans le monde.

Il était né au bord de l'Escaut, le 19 du mois de novembre 1607, et fut baptisé à l'église de Notre-Dame, le 22. Sa mère s'appelait Élisabeth van Uden (2). Notre artiste avait une des têtes les plus

(1) *Liggeren.*

(2) Au dessous de son portrait, dans *le Cabinet d'or*, se trouve l'inscription suivante :

« Erasmus Quellinus, né d'Anvers l'an 1607, le 19 novembre; il a été disciple de Mons[r]. P. P. Rubens, estant premierement devenu maistre dedans la philosophie; il est ausi dans la Peinture devenu un

charmantes que l'on puisse voir; un beau front, des yeux pensifs, des traits réguliers, une longue chevelure brune, un galbe élégant, des moustaches et une impériale lui attiraient la bienveillance des jeunes personnes. Il passait d'ailleurs pour mener une conduite fort sage. Les belles Anversoises jugeaient donc qu'il ferait un excellent mari. A tant d'avantages Quellin réunissant une élocution facile, fut libre de choisir parmi elles. Catherine de Hemelaer l'emporta sur les autres; elle était nièce d'un savant chanoine de la cathédrale, Jean de Hemelaer, ce qui prouve qu'Erasme Quellin manifestait les opinions les plus orthodoxes et n'avait pas cherché, en étudiant la philosophie, de nouvelles solutions sur le problème de la destinée humaine. Le mariage eut lieu en 1634 et donna naissance à de nombreux enfants, dont le premier, Jean Érasme, vint au monde le 1er décembre de la même année : les historiens l'ont mieux traité que son père, quoiqu'il eût un bien moindre mérite.

On connaît à peine la biographie de Quellin le vieux, chose vraiment singulière pour un artiste qui a vécu dans une époque lettrée comme le dix-septième siècle et tenait lui-même la plume. Nos lecteurs connaissent maintenant la race néerlandaise et n'ont pas besoin qu'on leur explique cette pénurie. Les éloges de Rubens commencèrent, dit-on, à faire apprécier le talent d'Erasme. Les leçons d'un pareil guide et un labeur soutenu avaient promptement dé-

maistre excellent, si bien en grand que en petit : et il se entend fort bien à la perspective, et il est un grand deseignateur et architecte. »

veloppé en lui les germes heureux qui n'attendaient qu'un rayon de soleil (1). Il avait néanmoins une certaine défiance de lui-même, que Pierre Paul dut vaincre; il semblait travailler uniquement pour son plaisir, et ce fut son maître qui lui persuada de laisser voir ses tableaux. Mais sa timidité ne lui permit pas d'en faire un grand nombre avant la mort de Rubens; il se contentait la plupart du temps de l'aider dans ses principaux ouvrages. Ce fut seulement après la mort de son chef d'atelier que, se trouvant livré à ses propres forces, il laissa son imagination prendre la haute mer. Il fit alors une *Entrée du Christ à Jérusalem*, où le peuple accourait au devant du Messie avec des palmes dans les mains, et une *Décollation de saint Jean-Baptiste*, morceaux où les personnages étaient de grandeur naturelle. Le dernier fut mis en adjudication dans la vente après décès d'un nommé Van Wingen et transporté en Angleterre avec l'autre peinture. On ne jugea pas ces tableaux inférieurs à ceux de Rubens. L'artiste en avait fait avec beaucoup de soin deux esquisses en grisaille, que possédait encore à la fin du siècle dernier l'abbaye de Tongerloo (2).

Un tableau qui orne la cathédrale de Tournay dut être peint vers cette époque. C'est une Sainte Famille complète, avec sainte Anne, saint Joseph et le petit saint Jean; les personnages se tiennent sous un por-

(1) Dominique van den Nieuwenhuysen : *Wekelyks Bericht*, année 1786, page 545.

(2) Dominique van den Nieuwenhuysen : *Wekelyks Bericht*, année 1786, pages 545 et 546.

tique dont les entre-colonnements laissent apercevoir la campagne. L'amarante du manteau de la Vierge fait penser à Otho Vænius. La fraîcheur, la gaîté de la jeunesse embellissent et animent tous les visages; sainte Anne même a le sourire sur les lèvres. Elle est debout, comme Joseph, et tous deux regardent le petit Emmanuel, ayant pour trône les genoux de sa mère et environnant de ses bras le cou de saint Jean, dont un ange conduit l'agneau. Ces trois personnages enfantins sont d'une grâce exquise. La tête de la Vierge, que couronne une épaisse et volumineuse chevelure brune, séduit et captive par son originalité : c'est un type choisi avec un goût parfait. La touche est assez rude; mais le dessin libre, excellent, révèle une main sûre d'elle-même. La couleur chaude, énergique, agréable, n'a pas encore la finesse et le moelleux que le peintre sut lui donner par la suite.

Quellin ne visita jamais l'Italie et n'eut pas lieu de s'en repentir : comme Jordaens, il demeura plus libre et plus original. C'est une cause d'étonnement sans bornes pour l'historien philosophe que l'humilité des Flamands, qui allaient se prosterner devant une école rivale, au lieu de traiter fièrement avec elle de puissance à puissance : le réalisme et l'idéalisme sont les deux formes essentielles de l'art, et l'une étant aussi légitime que l'autre, le système basé sur l'observation de la nature ne doit pas rendre hommage au système contraire.

En 1650, Érasme Quellin était marguillier de l'église Saint-André, pour laquelle il fit deux tableaux qu'on y voit encore. Il habitait, sur le terri-

toire de la paroisse, dans la rue de Happart, une maison qui porte maintenant le n° 619 (1).

Une assez grande intimité devait régner entre lui et le jésuite Daniel Seghers, car ils ont souvent peint des toiles ensemble. Quellin traçait au milieu un médaillon en grisaille, que son ami environnait de fleurs. Le musée de Bruxelles renferme un travail ainsi exécuté. Au centre du tableau on voit la statue de l'homme-Dieu, traitée dans un beau style de draperies et distinguée par un type d'un beau caractère. Une guirlande verte et fleurie l'entoure de grâce et de fraîcheur. Le musée de Berlin possède une toile analogue, dont la madone, avec son fils et le petit saint Jean, occupe le milieu; on y voit la signature des deux artistes (2).

En 1653, Érasme Quellin fut admis, comme poète, dans la chambre de rhétorique ayant pour emblème une giroflée. Aucun des morceaux qu'il rima pour cette association littéraire ne nous est parvenu. La seule pièce de sa main échappée au flot du temps se trouve en tête du *Cabinet d'Or*, et célèbre le mérite de l'auteur, Cornille de Bie, en jouant sur son nom, qui veut dire *abeille* dans la langue flamande. Comme c'est une œuvre unique, nous en traduisons la première moitié :

« Foppe revenait de pays lointains et contait des mensonges, disait que sur les plages de l'occident il avait vu des choses merveilleuses, des abeilles grosses comme des moutons.

(1) *Iets over Jacob Jonghelinck*, etc., par P. Vischers, prêtre.

(2) *Daniel Seghers Soc^tis^ Jesu. — E. Quellinus.*

« Titer lui demanda en riant s'il avait vu les ruches de ces abeilles étrangères. Quelle pouvait en être la dimension?

— Elles ne sont ni plus grandes ni plus petites que les nôtres, répliqua Foppe.

— Mais alors comment les abeilles monstrueuses peuvent-elles y entrer?

— Cela ne me regarde pas; c'est leur affaire. »

« Ainsi tomba la forfanterie du hableur, et Foppe désormais passa pour un oiseau du crépuscule.

« Moi pourtant, j'ai trouvé une abeille plus grosse que les siennes, qui a groupé en bouquet toutes les fleurs du pays, en a sucé le miel, puis s'est envolée à une hauteur que n'atteignit jamais aucune autre. Si vous me demandez quel pays lui a donné le jour, Lierre est la ruche où elle a pris naissance, etc. »

Le reste n'est qu'un développement de cette métaphore et ennuierait le lecteur.

Après vingt-huit ans d'union, Érasme Quellin perdit sa femme, Catherine de Hemelaer : elle fut enterrée le 2 mai 1662; son service à l'église Notre-Dame coûta 16 florins 6 sous (1). L'artiste avait alors cinquante-cinq ans; cet âge très mûr ne l'empêcha pas de fixer avec complaisance ses regards sur une parente de David Teniers le jeune, Françoise de Fren, sœur d'Isabelle de Fren, devenue en 1656 la seconde femme du peintre des kermesses. Les deux sœurs épousèrent ainsi deux grands artistes, veufs tous les deux. Les propositions de Quellin ne

(1) Comptes de la cathédrale, de la Noël 1661 à la Saint-Bavon 1662.

furent pas repoussées, en effet, et la cérémonie eut lieu au château de Perck. Le 19 novembre 1663, maître Gilles Mertens, second bourgmestre d'Anvers, accorda au fiancé l'autorisation de passer hors de la ville la première nuit de ses noces, sans perdre ses droits de bourgeoisie. En amour, comme à la guerre, on est toujours pressé d'en finir; le mois ne s'écoula point sans que l'artiste eût pris possession de sa nouvelle femme.

La renommée de Quellin, son savoir, ses manières distinguées, son élocution facile lui permettaient de fréquenter le grand monde. Non seulement les gouverneurs de la Belgique pour l'Espagne, la noblesse et le haut clergé le recherchaient, se disputaient les œuvres de son pinceau, mais les dédicaces des estampes burinées de son vivant d'après ses toiles démontrent qu'il vivait dans les relations les plus intimes, d'abord avec Rubens, cela va sans dire, mais avec Jordaens, Van Dyck, Snyders et Teniers. « Ses ouvrages, dit l'auteur du *Cabinet d'Or*, sont partout honorés, partout recherchés. On en a transporté dans les régions du nord et jusque dans les Indes; là où le soleil rayonne sur un autre hémisphère, on exalte son talent, on fait un si grand cas de ses travaux que jamais artiste n'a obtenu plus de gloire. » Il avait donc parmi ses contemporains tout le succès que peut ambitionner un homme de mérite.

Les moines de l'abbaye de Saint-Michel, à Anvers, le tenaient en haute estime : il avait décoré leur réfectoire de pieuses scènes figurant des banquets, entre autres les noces de Cana, Jésus et Madeleine

chez Simon le Pharisien, l'institution de l'Eucharistie et les pèlerins d'Emmaüs (1). L'édifice n'existant plus, les somptueuses images sont probablement détruites.

A une époque où l'on ne savait pas qu'Érasme Quellin le vieux s'était marié une seconde fois, on croyait que la douleur d'avoir perdu sa première femme, Catherine de Hemelaer, lui avait inspiré le dégoût du monde, qu'il s'était retiré dans le monastère de Tongerloo, où il avait tranquillement terminé ses jours. C'est une invention poétique. Françoise de Fren lui survécut probablement, car elle devait être plus jeune que lui. Le grand peintre mourut à Anvers, le 11 novembre 1678, âgé de soixante et onze ans moins huit jours.

Outre Jean Érasme, un autre de ses fils, Hubert Quellin, hérita de son goût pour les beaux-arts, devint un habile graveur et dessina sur le cuivre plusieurs de ses tableaux. La piété qui régnait dans la maison paternelle, influença un troisième fils à tel point qu'il voulut abandonner le siècle, prit la robe brune et les sandales des capucins. Le digne homme ne tenait pas en grande estime les travaux de l'imagination : quoique fils d'un peintre, il dissuadait tous les jeunes gens de s'adonner à la peinture; les nudités lui inspiraient une profonde horreur, et comme les chevaliers du pinceau ne peuvent s'en abstenir, il lui semblait que leur profession même les vouait au feu éternel, conséquence très désagréable. Un dernier fils de Quellin resta célibataire et demeurait

(1) Houbraken.

sur le bord de l'Escaut, près de la douane; il vécut très vieux et se noya dans le fleuve par accident (1).

Cornille de Bie, le dithyrambe personnifié, l'obséquieux panégyriste des peintres flamands et hollandais, a placé Quellin sur un piédestal, comme la statue d'un dieu, et l'a enveloppé d'un nuage d'encens. « Je crois, dit-il, que l'esprit de Zeuxis ou de Raphaël était mêlé avec l'âme de Quellin dans son corps. Son talent avait une aussi grande force que si la peinture elle-même l'avait allaité. Devant lui, la Grèce doit garder le silence, quoiqu'elle porte aux nues ses artistes et veuille éclipser le reste du monde. Érasme est venu mettre un terme à ses forfanteries. » Ces éloges blesseront beaucoup les admirateurs de la peinture hellénique, dont personne n'a jamais vu la moindre parcelle. Mais, en laissant de côté l'hyperbole, Quellin demeure un des talents les plus distingués que la Belgique ait produits. L'ordonnance, la couleur, le dessin ferme et large de ses tableaux prouvent assez que Rubens lui servit constamment de modèle. Il travailla pour les églises comme pour les amateurs, car il réussissait dans les petits ouvrages comme dans les grandes compositions. Il a gravé des planches peu étendues, aussi bien d'après ses tableaux que d'après ceux de son maître. Bolswert, Pierre de Jode, Vorsterman, Pontius et d'autres artistes ont reproduit sur le cuivre ou l'acier quatre-vingts de ses toiles, sinon davantage; mais leurs estampes sont devenues extrêmement rares : la biblio-

(1) Dominique van den Nieuwenhuysen : *Wekelyks Bericht*, année 1786, page 547.

thèque de la rue de Richelieu elle-même n'en possède pas la dixième partie.

Malgré la similitude générale des œuvres de Quellin et de Pierre Paul, on se tromperait fort, si on croyait le premier peintre sans originalité. Il a une finesse et une grâce qui lui sont toutes particulières. Il avait reçu, comme Van Dyck, le don de poésie dans les langes du berceau. Une délicatesse charmante distingue ses conceptions, ses formes et le mélange harmonieux de ses couleurs. On prétend que la mort de Rubens affranchit du même coup sa palette et son imagination, qu'il imprima depuis à ses ouvrages un caractère plus spécial. C'est une tradition des plus vraisemblables, mais il serait difficile d'en contester ou d'en vérifier l'exactitude, car je n'ai pas vu de lui, dans les Pays-Bas, un seul tableau portant un millésime antérieur au décès du grand coloriste. Une *Adoration des Bergers*, qui orne la cathédrale de Saint-Rombaud, à Malines, prouve néanmoins qu'il n'abandonna jamais complétement le style de son maître, ne perdit point de vue la route où ils avaient marché ensemble, et y revint de temps en temps, avec l'agréable émotion attachée aux souvenirs de jeunesse. Cette toile porte son nom et la date de 1669; il avait donc 62 ans, lorsqu'il la couvrit de personnages. Or, l'exécution rappelle tout à fait la manière de Rubens : ce sont les mêmes chairs roses et abondantes, la même ampleur de formes, la même richesse de costumes. L'amarante d'Otho Vænius, que Pierre Paul aimait peu, reparaît sur les vêtements. La couleur, le dessin, l'aspect général du tableau reportent l'imagination vers le chef de l'école

anversoise. Les ombres sont seulement plus fortes, et l'exagération du clair-obscur nuit à l'effet de l'ensemble, car cette hyperbole a pour conséquence infaillible de découper les parties lumineuses. Rubens a toujours su éviter ce défaut, en peignant des ombres légères et transparentes. Comme caractère, ce morceau n'a pas plus d'élévation et atteste moins de verve que les toiles du maître.

La composition en est assez originale. La Vierge, à moitié levée, porte son enfant dans ses bras, comme si elle allait le mettre au lit. Saint Joseph, debout derrière sa femme et rappelant par ses traits le type du Sauveur, considère le Messie avec un pieux attendrissement. Il a les mains jointes ou plutôt appuyées l'une contre l'autre par le bout des doigts, et le front penché dans une attitude expressive. La noble élégance de sa figure fait paraître plus lourdes les têtes vulgaires des autres personnages. Sur le premier plan, à droite, un pasteur prosterné adore, les mains jointes, le Fils de l'homme, et son visage trahit une profonde émotion ; à gauche, une bergère dont la robe flottante laisse voir l'épaule nue, approche son petit garçon du divin enfant, pour qu'il lui adresse son naïf hommage; le bambin montre du doigt le Rédempteur, comme pour demander si c'est bien lui que sa mère désigne d'une manière enthousiaste. D'autres villageois, hommes et femmes, environnent l'Israélite prédestinée : celui-ci apporte un mouton, celle-là une corbeille pleine, posée sur sa tête. Les draperies surabondantes de la Vierge manquent de grâce et de tournure; elles cachent ses formes au lieu de les accuser. Ce tableau est cependant une œuvre dis-

tinguée; bien des artistes contemporains seraient fiers d'y apposer leur signature : ce n'est pas le premier venu qui peut manier le pinceau et la palette de Rubens.

Mais Quellin a exécuté des productions très supérieures à cette toile, où se font peut-être déjà sentir les premières langueurs de la vieillesse. A peine si l'on remarque, dans ses grands ouvrages, quelques traces des enseignements de Pierre Paul : la lumière du maître a passé par un prisme qui l'a décomposée. La couleur du brillant élève est plus chaude, plus moelleuse, plus douce à l'œil; ses têtes ont un caractère noble et poétique; un sentiment profond les anime, et la grâce, la délicatesse des parties principales se communiquent aux accessoires. Quellin peut alors soutenir la comparaison avec les premiers artistes du monde, sans en excepter aucun. Ses chefs-d'œuvre le placent au même rang que Van Dyck, Rubens, Léonard de Vinci, Raphaël, Murillo, Titien et Paul Véronèse. C'est beaucoup dire, je l'avoue, mais ce n'est pas dire plus qu'il ne mérite.

Parmi ces tableaux immortels, il faut compter la *Sainte Famille* qui orne l'église de Saint-Sauveur, à Gand. Le menuisier de Bethléem, la mère du Christ et le divin nourrisson, fuyant les soldats d'Hérode, ont été surpris par la nuit : pour ne point s'égarer dans la solitude, ils ont fait halte sous un palmier, près d'une fontaine. Saint Joseph, homme admirable, avec une tête d'un majestueux caractère, a pris l'Enfant-Dieu sur ses genoux : la Vierge se tient devant lui, les mains croisées sur sa poitrine, et ses regards, ses traits, son attitude expriment à la fois l'amour

maternel, la vénération et la piété. Je ne crois pas qu'on puisse voir un plus beau type; Raphaël lui-même n'a rien dessiné de mieux et je doute qu'il soit arrivé à cette profondeur de sentiment. La Vierge de Quellin est du reste conçue dans un tout autre goût. Le Christ envisage la noble Israélite avec une égale émotion et lui tend les bras. Derrière elle, deux anges adultes, tous deux d'une exquise beauté, paraissent attendre ses ordres; l'un de ces esprits célestes essaie même d'appeler l'attention de Jésus. L'âne biblique, soigné par d'autres messagers divins, se repose de ses fatigues. Dans le ciel et dans la verdure folâtrent des anges, qui ont la même taille que le Christ, gracieux enfants portés sur des ailes légères. Tous ces personnages, les arbres, la fontaine sont agencés avec un goût parfait. Le coloris, sombre et transparent à la fois, comme l'exigeaient le moment où la scène a lieu et les nécessités de la peinture, unit la vigueur à la finesse, la douceur à l'éclat.

Je ne professe pas une moindre admiration pour le tableau que possède l'église Saint-Jacques, à Anvers. Il figure saint Roch soigné par deux anges. Épuisé de douleur et de lassitude, le jeune homme se repose sur un tertre, où il appuie une de ses mains; l'autre est soutenue par un bâton de voyage, dont l'extrémité inférieure porte contre le sol et l'extrémité supérieure contre le haut du bras. Il a la tête légèrement inclinée, dans une attitude mélancolique. Sa pâleur, ses yeux, ses traits fatigués attestent de longues et cruelles souffrances; il regarde le ciel avec une résignation douce et triste, avec un sentiment de piété

plus fort que le malheur. Ses beaux cheveux flottent amplement sur ses épaules. Il peut du reste passer pour l'image du peintre, tant il lui ressemble. Un des anges adultes qui le soignent, s'apprête à le soutenir dans sa défaillance; l'autre achève de panser la plaie de sa jambe. Ils sont tous les deux remarquables par la grâce de leurs formes, tous les deux posés d'une manière charmante. Aux pieds du jeune martyr est couché le fameux chien, qui a donné lieu à une dicton populaire. Sur la tête de saint Roch planent trois petits anges, l'un desquels porte une banderole avec cette inscription latine : *Eris in peste patronus;* les deux autres tiennent dans leurs mains un pot d'onguent, couvert d'une épigraphe que je n'ai pu lire. Une forêt sombre et mystérieuse compose le fond du tableau. La couleur fine, intense, brillante et veloutée n'est pas celle de Rubens : elle a un caractère spécial, un charme irrésistible. Le dessin vaut le coloris, et l'habileté de la composition ne mérite pas moins d'éloges que le dessin. On aurait peine à grouper dans un même espace plus de séductions pour l'esprit et pour les yeux.

Ce tableau porte la signature du peintre : *E. Quellinus*, et le millésime de 1660. Il fut sans le moindre doute exécuté à propos de la peste qui décima la population anversoise pendant trois années consécutives; ses ravages commencèrent en 1658 et ne se terminèrent que dans les premiers mois de 1661. Elle donna occasion de peindre plusieurs morceaux analogues, demandés à tel ou tel artiste et à Quellin lui-même. Nous décrirons tout à l'heure un de ses ouvrages, une toile considérable qui date de cette

époque funeste. Mais avant d'en parler, nous croyons devoir expliquer la scène du chef-d'œuvre exposé à Saint-Jacques : peu de personnes en comprennent le sujet. L'histoire de saint Roch, autrefois si populaire et si connue, est maintenant presque oubliée, car le temps emporte d'une aile légère les traditions et les souvenirs : l'amateur de tableaux éprouve donc un certain embarras devant les épisodes tirés de cette naïve et sombre légende.

Saint Roch vint au monde près de Montpellier, en 1296; il était issu de nobles parents. Le jour de sa naissance, on remarqua sur sa poitrine une petite croix rouge, et sa mère Libera, le jugeant consacré à Dieu par ce signe extraordinaire, prit un soin tout particulier de son éducation. Dès qu'il fut sorti de l'enfance, il conçut la même idée : aussi nous dit-on qu'il agissait perpétuellement en vue du Seigneur. Mais cette ardente piété ne revêtit pas chez lui la forme habituelle; il ne s'enferma pas dans un cloître, ne chercha point le recueillement et l'extase dans la solitude. Il voulait imiter les vertus actives du Rédempteur, marcher humblement sur ses traces, répandre partout les bienfaits d'une charité inépuisable.

Ayant perdu son père et sa mère avant l'âge de vingt ans, il se trouva possesseur de grandes richesses en biens fonds et en argent. Il suivit aussitôt le conseil donné par le Christ au jeune homme qui lui demandait : « Que faut-il faire pour être sauvé? » Tout ce que la loi lui permettait de vendre, il le vendit, afin de soulager les malheureux et d'accroître les ressources des hôpitaux. Il confia ensuite à son oncle l'administration des terres inaliénables,

prit un costume de pèlerin et s'achemina vers Rome. Lorsqu'il atteignit Aquapendente, la peste désolait la ville et les alentours : les rues étaient encombrées de malades et de mourants. Saint Roch alla droit à l'hospice, où il offrit de soigner les indigents attaqués par le fléau. On accepta son héroïque proposition et on ne tarda point à voir son zèle infatigable produire des effets surhumains : il guérissait les pestiférés par ses prières seules, ou en faisant sur eux le signe de la croix. La contagion ayant bientôt cessé, on attribua cet heureux événement à son influence : sa jeunesse, sa beauté, son courage et sa douceur, la piété qui respirait dans toutes ses actions, lui donnaient l'apparence d'un être céleste.

Saint Roch, frappé des résultats qu'il venait d'obtenir, se crut spécialement favorisé du Très Haut. Ayant donc appris que la peste désolait la Romagne, il y courut se dévouer au service des malades, dans les villes de Cesena et de Rimini. Ce fut ensuite le tour de Rome; pendant trois années, il y prodigua ses soins aux plus pauvres gens, à ceux qui paraissaient dénués de tout autre secours. Il exprimait constamment dans ses prières le désir que le Seigneur le trouvât digne de perdre la vie, comme un martyr, dans l'exercice des fonctions qu'il s'était volontairement imposées; mais, pendant longtemps, le ciel n'exauça point son vœu. On eût dit qu'un pouvoir surnaturel le protégeait contre les périls qu'il cherchait et bravait sans cesse.

Quelques années se passèrent ainsi. L'homme pieux allait de ville en ville. On le rencontrait dans tous les endroits où régnaient la peste et la désola-

tion, et la grâce d'en haut le suivait partout. Il se rendit enfin dans la cité de Plaisance, que ravageait une épidémie affreuse et d'une espèce nouvelle. Ayant offert, suivant son habitude, de soigner les malades, Dieu lui accorda l'épreuve qu'il sollicitait depuis longtemps.

Une nuit, pendant qu'il remplissait à l'hôpital son généreux office, accablé de fatigues et de veilles, il sentit ses genoux fléchir et tomba évanoui sur le sol : quand il reprit connaissance, la contagion l'avait frappé; une fièvre ardente le dévorait, et un horrible ulcère perforait sa cuisse gauche. Sa douleur était si insupportable que, malgré ses efforts pour se contenir, il jetait les hauts cris. Afin de ne pas importuner les malades, il se traîna jusque dans la rue; mais les sergents ne lui permirent point d'y rester, craignant qu'il ne répandît des émanations pestilentielles autour de lui. Saint Roch montra une douceur toute chrétienne; appuyé sur son bâton de pèlerin, il gagna péniblement une forêt déserte, située près de la ville, et se coucha sur le gazon, bien persuadé qu'il allait mourir.

Mais Dieu ne l'abandonna pas; privé de tout secours, de toute sympathie humaine, un protecteur invisible étendit la main sur lui. Le malade possédait un petit chien, qui l'avait fidèlement suivi dans ses pèlerinages : ce chien allait tous les jours à la ville et en rapportait un pain qu'il tenait dans la gueule, sans qu'on pût savoir comment il se le procurait. Un ange, descendu exprès du ciel pour soigner le jeune enthousiaste, le fortifiait par ses consolations, lui rendait mille services et ne le quitta que lorsqu'il fut

guéri. Dès que saint Roch eut la force de marcher, il reprit le chemin de la France, joyeux d'avoir connu ces maux salutaires, qui procurent à l'homme une éternité de bonheur.

Parvenu près de Montpellier, dans le bourg qui l'avait vu naître et dont les habitants étaient ses vassaux, personne ne le reconnut, tant les douleurs et la fatigue l'avaient changé. La peur et l'inquiétude régnant dans tout le pays, où la guerre multipliait les périls, saint Roch fut arrêté comme espion et mené devant le juge de la ville. Ce juge était son oncle paternel, qui ne se rappela point ses traits et donna l'ordre de le conduire en prison. Croyant que Dieu voulait encore le mettre à l'épreuve, le pieux voyageur garda le silence; au lieu de dire son nom, de raconter ses aventures, il accepta l'injuste condamnation et se laissa enfermer dans un cachot. Personne ne prenant sa défense, et lui-même remettant sa cause à la volonté du maître souverain, il supporta cinq ans les afflictions de la captivité. Il éprouvait l'amère jouissance que le chrétien cherche dans la douleur, et de célestes visions ranimaient par instants son courage. Un matin que le geôlier lui apportait sa ration habituelle d'eau et de pain, il fut surpris de trouver l'humide cellule pleine d'une lumière éblouissante : le martyr avait cessé de vivre, et près de lui gisait un parchemin où brillait son nom, suivi de cette phrase : « Tous ceux qui seront atteints de la peste et qui imploreront saint Roch, le serviteur de Dieu, seront guéris par son influence. » Quand on apporta cet écrit à son oncle le juge, il fut saisi de douleur et de remords : il versa des larmes

abondantes et fit ensevelir honorablement son neveu, que chacun invoque depuis ce temps, lorsqu'un mal mystérieux frappe les nations et accélère le travail de la mort (1). D'après l'opinion commune, saint Roch finit ses jours en 1327, dans sa trente-deuxième année.

Cette légende, où le stoïcisme chrétien a pris une de ses formes les plus violentes, les plus inhumaines, puisque le héros y souffre volontairement une captivité meurtrière, inspira aux artistes flamands du dix-septième siècle un assez grand nombre d'ouvrages. Rubens y puisa les sujets de cinq tableaux et d'une esquisse. Sa magnifique peinture d'Alost est célèbre et l'abondance de ses chefs-d'œuvre nous a seule empêché d'en faire mention. Elle représente saint Roch implorant Dieu pour les pestiférés, qui agonisent dans le bas de la toile. C'est une œuvre supérieure, où brillent toutes les qualités du grand coloriste (2). Son élève a lui-même tracé plusieurs fois l'image du charitable pèlerin. Un magnifique tableau exécuté par lui, gravé par Jacques Neeffs, nous le montre sur les nues, avec les autres saints qui passaient pour protéger contre les épidémies, Hadrien, Antoine, Nicolas et Sébastien; ils prient

(1) *Légende dorée*, par Jacques de Voragine. — *Sacred and legendary art*, by Mrs Jameson.

(2) L'église de Saint-Martin d'Alost renfermait encore deux morceaux d'environ 3 pieds de large sur 2 pieds et demi de hauteur, dus à Rubens et placés près du tabernacle : l'un figurait le saint pansé par un ange, l'autre son emprisonnement. Ces trois tableaux, peints pour une confrérie de marchands, furent payés 800 florins. (Mensaert, *Le Peintre amateur et curieux*, tome II, page 5.)

Dieu de secourir les pestiférés que l'on voit au dessous d'eux, leur adressant des supplications. Maintes victimes jonchent le sol, d'autres malheureux s'affaissent, énervés par le fléau qui les ronge intérieurement. Une femme mourante, tombée sur les cadavres, tourne vers le ciel des regards pleins d'une expression pathétique. Les formes des corps, les types des visages, les attitudes, les draperies sont d'une élégance peu commune, séduisent la vue et charment l'imagination.

Parmi les beaux ouvrages de Quellin, nous mettons encore au premier rang la Cène qu'on voit à Notre-Dame de Malines. Le repas a lieu dans un portique sans plafond : un entablement soutenu par de hautes colonnes se dessine sur des arbres majestueux et sur l'outremer du ciel. Un double escalier avec des balustrades, qui occupe tout le devant de la toile, conduit vers la plate-forme, où sont assis le Rédempteur et les apôtres. Rempli d'une vive émotion, saint Jean croise ses mains sur sa poitrine, tandis que Jésus consacre le pain emblématique. Judas se lève pour quitter la table et aller trahir son maître, car c'est là un de ces projets qui donnent de l'activité aux lâches. Les têtes nobles et intelligentes des autres disciples n'expriment que des sentiments généreux, comme celles du Christ et de l'apôtre bien-aimé. Un de ces futurs propagateurs de l'Évangile, qu'on aperçoit sur la droite, debout et drapé dans un manteau bleu, étonne par l'imposante énergie de ses traits : sur cet admirable visage brillent toute la ferveur, toute l'héroïque intrépidité des martyrs, qui, abandonnant leur corps aux bourreaux, paraissaient

oublier la souffrance au milieu de leurs visions extatiques, ou la dominaient par leur enthousiasme et la force de leur volonté. Je ne crois pas que Van Dyck ait rien fait de mieux. Un jeune serviteur qui porte, sur le premier plan, deux vases de cuivre attachés à un fléau, soutiendrait la comparaison avec les plus charmants personnages de Raphaël. Ce simple domestique a une noble tournure et une tête idéale, une beauté de formes, dignes d'un Renaud ou d'un Tancrède. L'origine flamande du peintre se révèle néanmoins par quelques traits; ainsi, une belle nappe damassée couvre la table, et des pots somptueux y rutilent près de verres élégants. Le dessin a beaucoup de fermeté, l'exécution générale une vigueur peu ordinaire, le coloris tout le charme et toute la vivacité de la palette anversoise. Les ombres étant d'ailleurs plus claires que dans les autres tableaux de Quellin, l'œuvre y gagne en harmonie (1).

C'est encore une production admirable que le Christ sur le Calvaire, placé dans l'église Saint-Nicolas, à Gand. Attaché au poteau infâme, le divin martyr regarde le ciel avec un sentiment de douleur et de résignation merveilleusement exprimé. Quelle belle tête que celle de la Madeleine et quelles larmes tragiques tombent de ses yeux, tournés vers le Rédempteur souffrant! La désolation de la Vierge, de Marie Salomé, prouve aussi que la main de l'artiste

(1) Descamps attribue cette image de la Cène à Jean Erasme Quellin le fils; mais quelle preuve? La toile me paraît être complétement dans style du père.

frémissait pendant qu'il exécutait ce tableau. Pour saint Jean, son affliction, parvenue aux dernières limites, ne pourrait s'accroître sans le plonger dans cette torpeur, où l'homme perd jusqu'à la conscience de lui-même. Les divers personnages sont très bien agencés, très habilement drapés. La toile est sombre, parce que le soleil s'éclipse, mais toutes les formes demeurent nettes et distinctes dans ces ténèbres savantes. La couleur chaude, vive et harmonieuse, séduit, fascine les regards. Il serait malaisé de mieux faire.

Une toile conservée dans l'église du Sablon, à Bruxelles, nous fournira encore des traits caractéristiques pour spécifier la manière de Quellin le vieux. Elle représente la mort de sainte Barbe, au pied de la tour qu'elle a fait bâtir avec trois fenêtres : un bourreau habillé en turc vient de la saisir par les cheveux et s'apprête à lever son épée nue pour la décapiter. La malheureuse ne pouvait fuir, car un nègre tient le bout d'une corde dont on l'avait liée. Quelle est cette femme à genoux qui implore la grâce de la noble fille? Est-ce une de ses compagnes? Ne serait-ce pas plutôt sa mère, car elle semble avoir longtemps supporté la dure épreuve de la vie? L'exécuteur doit alors être le père même de la patiente, la bêtise et l'esprit de routine méconnaissant tous les droits, tous les devoirs, tous les sentiments de la nature, quand les idoles du passé menacent ruine, quand les vieilles folies ont besoin de secours. Deux légionnaires regardent la scène dramatique, pendant qu'un petit ange sort des nues avec une palme et une couronne.

Ce tableau bien ordonnancé, où règne un goût parfait, s'écarte un peu du système de Rubens. La terre et le ciel occupent plus d'un tiers de la toile, circonstance que Pierre Paul eût soigneusement évitée. La sainte a une belle chevelure blonde et des traits charmants : il faut toute l'imbécillité d'un fanatique pour mettre à mort une si aimable personne. Ni elle, ni les autres acteurs n'ont l'exubérance de formes qu'aimait tant le chef de l'école anversoise. Le dessin est plus tranquille, moins ample et moins flottant. Quoique brillante et harmonieuse, la couleur atteste aussi plus de retenue : elle n'offre pas cette juxtaposition de teintes éclatantes, que l'on observe dans les ouvrages de Rubens. Pour les ombres, j'ai déjà eu l'occasion de dire qu'Érasme Quellin aimait à leur donner beaucoup de vigueur. Dans le Martyre de sainte Barbe et dans les autres tableaux de ce peintre, tout annonce l'homme réfléchi, calculant ses effets, ménageant ses moyens : on n'y voit que le strict nécessaire, les costumes exceptés, qui pèchent quelquefois par surabondance. Les attitudes sont vives, dramatiques, mais n'ont pas la fougue que leur eût donnée Pierre Paul. L'exécution est en général plus tranquille et plus sobre, sans jamais manquer de verve.

Un tableau que renferme la même église, sali, couvert de poussière, relégué dans un coin, pourrait également être dû au pinceau d'Érasme. Il nous montre une sainte qu'un prêtre païen met en demeure de sacrifier à une idole et qui en détourne les yeux, pour les diriger vers le ciel, d'où tombe un rayon inspirateur et consolateur. Debout derrière

elle, un personnage lui touche l'épaule de la main gauche et lui montre énergiquement de la droite quelque objet placé hors du cadre, probablement le bourreau qui doit l'exécuter, si elle s'opiniâtre à faire preuve d'intelligence. Deux spectatrices, dessinées dans le goût de Rubens, examinent la scène avec le regard curieux, attentif, scrutateur, que Pierre Paul rendait si bien. Cette page a tous les caractères de la précédente, composition habile, sobriété dans les effets, attitudes expressives, gestes animés sans hyperbole, couleur juste et vigoureuse sans être voyante. La figure de la sainte exprime à la fois le courage et la douleur : elle a besoin du rayon qui frappe ses yeux pour braver les angoisses de la mort.

Quellin ne traitait pas les sujets pieux avec le laisser-aller, avec la capricieuse indifférence de son maître. Quoiqu'il eût du goût pour la philosophie, une dévotion profonde l'exaltait, l'entraînait même dans le monde mystérieux de la poésie fantastique. Tout homme qui se préoccupe fortement d'idées abstraites, franchit bientôt les bornes de la réalité : il monte, il monte insensiblement jusqu'à la sphère des rêves et des symboles. Le dogme chrétien amène surtout ce résultat par son spiritualisme exclusif, par son élévation morale; une doctrine qui nous éloigne sans cesse de la vie actuelle, pour tourner notre esprit vers un Dieu incompréhensible, vers Satan, les anges, le paradis, l'éternité, produit à coup sûr une ferveur ascétique, jette la pensée dans la contemplation de l'infini : l'âme habite dès lors une région surnaturelle, où elle se croit en rapport immédiat avec le Créateur, où elle se figure être

environnée de miracles. La secte des gnostiques révéla cette tendance du catholicisme, dès les premiers temps de l'Église. Inspiré par sa foi et par les prêtres qu'il fréquentait journellement, Quellin tomba dans l'allégorie, dans les emblèmes, dans les images de piété, dans les illustrations de livres dévots. En 1637, Rubens avait dessiné un frontispice pour les œuvres complètes de Juste-Lipse; en 1656, Érasme décorait de la même manière l'*Année spirituelle*, que publiait Juan de Palafox y Mendoça, évêque d'Osma et membre du conseil privé (1). La gravure représente un enfant que son bon ange tient par la main, en lui montrant le ciel, tandis que Belzébuth lui saisit la jambe; plus bas, des têtes de damnés rôtissent dans le feu. Quellin employa son talent à orner d'autres productions analogues.

Il ne faut pas croire que ces tableaux mystiques soient dénués de valeur : ils ont au contraire un charme spécial. L'un d'eux pare encore l'église Saint-Pierre, à Gand, église presque isolée, bâtie sur le haut d'une colline vers la fin du dix-septième siècle, mais déjà noircie par le temps; la position qu'elle occupe en éloigne tous les bruits des grandes villes : les pas du sacristain dans le monument désert, et le murmure du vent sous les hautes arcades, en troublent seul le poétique silence. Contre une des grandes parois, au milieu d'une pénombre qui porte à la rêverie, se déploie une toile spacieuse : *le Triomphe de la religion chrétienne*. L'œuvre est conçue, exécutée avec grâce, et forme une des plus charmantes

(1) *En Gante, con privilegio; por Balduino Manilio.*

allégories que l'on puisse trouver. Assise sur un char splendide et tenant en main l'ostensoir, la fille du Messie avance malgré tous les obstacles. Debout derrière elle, un ange adulte lève une mitre dont il va la couronner; d'autres anges conduisent les chevaux; les roues du véhicule foulent le corps de l'Envie; l'Ignorance et la Sottise, chargées de liens, sont traînées à l'arrière. Hélas! il est plus facile de les enchaîner sur un tableau que de les combattre dans la vie réelle! La jeune doctrinaire a un type, des formes, une tournure vraiment exquis. Je dirai même qu'elle est trop séduisante. On se laisserait volontiers convertir par elle, si elle daignait vous écouter à son tour. Ce n'est pas sur un char de triomphe que l'on désirerait la voir, lui parler, mais ailleurs, loin des regards, sous les discrètes avenues d'un jardin monastique, ou dans l'ombre périlleuse d'une cellule. Cette tête ravissante et ce beau corps vous font oublier qu'on est devant un symbole, devant le songe gracieux d'un artiste. Les anges, l'Envie, l'Ignorance, la Sottise, les chevaux, tous les accessoires sont dignes de cette aimable triomphatrice. La couleur est malheureusement un peu sombre : une teinte ardoisée, qui règne dans tout le tableau, nuit à l'effet d'ensemble. Elle contraste avec l'expression générale, qui égaie par sa sérénité.

L'église Saint-André, à Anvers, possède une toile du même genre. Elle nous fait voir un ange gardien protégeant son pupille contre les séductions du monde. Le céleste guide avance le bras qui porte son bouclier, pour mettre le jeune homme à l'abri derrière ce rempart. Tendant la main droite vers

lui, le néophyte inquiet se penche de son côté. Son visage annonce un caractère honnête, docile, pieux et craintif. La Volupté, sous les traits d'une femme mondaine, le tire par le bras gauche; l'Amour a tendu son arc et le vise pour lui lancer une flèche; la Gloire ou, si l'on aime mieux, l'Ambition lui offre un diadème royal et une couronne de lauriers. Au dessus de ces trois personnages, un démon qui vole dans l'air et que fait ressortir une nuée obscure, tient un serpent qu'il va jeter sur le catéchumène. L'exhaussement du terrain, où sont placés le jeune homme et son défenseur, présente par devant la forme d'un visage monstrueux, qui vomit un ruisseau de feu liquide : c'est une image emblématiquede l'enfer, dans le goût des peintres allemands.

L'ange gardien forme la partie capitale de l'œuvre : sa pose élégante et noble, ses beaux traits, son abondante chevelure bouclée lui donnent vraiment l'apparence d'un être céleste. Dans son regard brille une colère profonde, mais digne et contenue, d'un caractère éminemment tragique. Un rayon, qui glisse entre les nuages, éclaire le divin guerrier. Le jeune suppliant et l'Amour ont aussi des formes admirables. En dessinant la Volupté, l'Ambition et le messager de l'enfer, Quellin a traduit la laideur morale par la laideur physique : la seconde personnification, chose remarquable, offre une grande similitude avec Marie de Médicis, type fâcheux dont Rubens ne put jamais délivrer son imagination et qu'il transmit à ses élèves, comme le prouve le tableau de l'église Saint-André.

Cette composition n'a pas la froideur habituelle des allégories. La netteté du sujet, la lutte dramatique des personnages, le mérite du travail, lui donnent un air vivant et excitent l'intérêt du spectateur. L'œuvre a dans son ensemble un charme fantastique; elle transporte tout à coup l'esprit dans le monde des idées, de la mythologie chrétienne, et produit l'effet d'une légende. La couleur, sans étonner par une force ou une suavité extraordinaire, témoigne en faveur du maître et flatte les yeux. Peint pour l'autel des Saints-Anges, ce tableau porte une signature complète : *E. Quellinus fec. anno* 1667, *œtat. suæ* 59.

Si Quellin a su animer, rendre agréables de pareils motifs, c'est qu'il possédait une imagination pleine de grâce et de poésie : ses tableaux font quelquefois penser aux ballades septentrionales, aux récits de la veillée, aux contes populaires. Tel est celui qui représente le ménage de saint Joseph. Devant une cheminée où se dressent de grands chenets flamands, la Vierge est assise dans un fauteuil d'osier, comme une simple mère de famille; et pourtant des rayons divins entourent sa tête, font une couronne lumineuse à son fils. Le jeune Emmanuel dort sur ses bras, tout emmailloté. Un petit ange suspend par les deux coins un lange devant le feu, pour qu'il sèche : près du foyer, on aperçoit un vase plein de bouillie, dans lequel trempe une cuiller. Un autre angelet bat les oreillers du Christ et met en ordre son berceau. Tenant un ciseau et un maillet, saint Joseph s'appuie sur le dossier du fauteuil et semble parler à la Vierge qui l'écoute. Ne dirait-on point un épisode

des vieux contes publiés par l'évêque Percy et par Clément Brentano (1)?

Toutes les fois qu'on célébrait dans la ville d'Anvers quelque remarquable événement politique, c'était Érasme Quellin qu'on chargeait soit de dessiner, soit de peindre les arcs de triomphe, décorations en plein air et autres témoignages vrais ou supposés de l'opinion publique. Il avait pour aide Gaspard Gevaerts, le neveu de Rubens, qui s'empressait de lui fabriquer des inscriptions, devises, chronogrammes et autres sornettes, en vers latins. Ce digne auxiliaire avait rempli les mêmes fonctions auprès de son oncle.

Parmi les occasions importantes où le neveu et le disciple de Pierre Paul associèrent leurs efforts, nous nous contenterons de citer l'entrée solennelle à Anvers du marquis de Castelrodrigo, nommé gouverneur des Pays-Bas espagnols, les noces de Louis XIV et de Marie Thérèse, la mort du roi Philippe IV. En ces trois circonstances, Érasme Quellin exécuta de vastes compositions, où l'on voyait non seulement les portraits en pied des personnages, mais certains épisodes de leur vie retracés par le pinceau, une multitude de figures symboliques placées dans des niches, sur des pilastres, sur des frontons, et une quantité de devises. Toutes les trois ont été gravées : la seconde porte pour titre : *Theatrum Pacis Hispano-Gallicæ, XV calend. April. Antverpiæ anno MDCLX promulgatæ*. Le cénotaphe du roi d'Espagne et son tableau mortuaire furent le dernier travail qui occupa simultanément l'historio-

(1) Ce tableau a été gravé au burin par Van der Does.

graphe et le peintre. Gevaerts mourut bientôt après, le 23 mars 1666, d'une blessure qu'il s'était faite à la jambe : il était âgé de soixante-douze ans, mais aurait pu vivre longtemps encore, sa santé n'ayant jusqu'alors éprouvé aucune altération (1).

Un grand nombre de toiles historiées par Quellin sont attribuées à Van Dyck sans le moindre doute; mais une étude quelque peu intelligente permettrait de les lui restituer et en ferait découvrir bien d'autres que l'on n'a pas débaptisées : un homme si laborieux, qui a vécu si longtemps, a dû beaucoup produire. Je fus agréablement surpris, un jour, d'apercevoir un tableau de sa main que je ne cherchais pas. Il décore, à Anvers, une chapelle située près de l'hôtel du gouvernement provincial, chapelle toujours ouverte, contrairement à l'usage barbare et antichrétien de fermer les églises quand on n'y célèbre pas les offices, usage rigoureusement observé en Flandre. Comme si la maison de Dieu ne devait pas être perpétuellement accessible aux fidèles! Ce qui me frappa d'abord dans l'œuvre de Quellin, ce fut son excellente couleur, fine, intense, harmonieuse, idéale, réunissant toutes les qualités. Le morceau représente une *Sainte Famille*. La Vierge n'est pas belle sans doute, malgré son air intelligent et bienveillant; mais son long nez, ses gros yeux me font croire qu'elle nous retrace quelque dame de l'époque. S'il n'avait subi une in-

(1) Superfuit autem usque ad annum abhinc sextum, seculi sexagesimum sextum. » Papebrochius, tome V, p. 202, — Die XXIII Martii defunctus anno LXXII ætatis, ad extremum usque spiritum sibi præsens, etc. *Ibid.*, tome V, page 276.

fluence particulière, Quellin aurait choisi un autre type, car la nature lui avait donné un goût exquis. Saint Joseph, le Rédempteur et le petit ange qui offre à sa mère des fruits dans un plat, ne sont pas moins admirables de dessin que de coloris. On trouverait avec peine un plus beau corps d'enfant que celui de Jésus, gras, blanc, potelé; sa tête vivante et robuste achève d'en faire le digne représentant du Fils de l'homme. Quel regard animé, sympathique, l'ange adresse à Marie! De quelles nobles formes l'artiste a su revêtir saint Joseph! Sa belle figure méridionale, au teint basané, s'encadre de cheveux noirs : son expression est à la fois grave, intelligente et affectueuse. Les draperies, jetées avec goût, n'accablent point les personnages de leur volume hyperbolique. Enfin, ces personnages étant eux-mêmes groupés de la façon la plus heureuse, tout concourt à exciter l'admiration. Aussi le peintre a-t-il signé l'ouvrage en grosses lettres.

La preuve de talent la plus manifeste qu'un homme puisse donner, dans n'importe quel genre de peinture ou de littérature, c'est d'obtenir de grands effets sans être aidé par le motif : *avec peu beaucoup faire* sera toujours un indice de force et d'habileté. L'œuvre alors mérite exactement le nom de création. Comme un artiste supérieur, doué d'une imagination puissante et charmante, Quellin savait féconder le moindre sujet et en tirer parti. Chez M. Middleton, amateur anglais établi à Bruxelles, on admire une toile d'une extrême simplicité : elle figure un jeune garçon de quinze ans, qui porte d'un bras, à la hauteur de sa hanche, une corbeille pleine de fruits; voilà tout.

Il regarde droit devant lui : de longs cheveux bruns, entièrement libres, flottent autour de son cou ; une grande draperie jaune, relevée sur son épaule, l'habille noblement. La tête est ravissante : le nez fin, spirituel, pour ainsi dire, la bouche délicate, les grands yeux noirs, plein de douceur, d'intelligence et de bonté, font rêver comme un poème. Le bras éclairé, qui tient la corbeille, est d'un ton exquis. A gauche du bel adolescent se dresse un piédestal sans vase ni statue, où sont jetées quelques fleurs. Derrière le socle monte vers le ciel un gros tronc d'arbre, puis verdoie une tenture de sombres feuillages. Le tableau a une harmonieuse intensité de coloris, une magnificence obscure, auprès desquelles pâliraient les toiles les plus radieuses. Ce n'est pas l'effet du temps, comme on pourrait le croire, mais d'un savant calcul. Les fleurs et les fruits ayant eux-mêmes des nuances moelleuses et foncées, rien ne détourne l'attention du gracieux inconnu, dont toutes les formes se dessinent dans la brune atmosphère avec une netteté complète (1).

Mentionnons, pour terminer, une œuvre importante, qui se trouvait jadis à Malines, sur le maître-autel de l'église Sainte-Catherine, d'où elle a disparu. Quellin y avait représenté la *Naissance du Christ*, pendant la nuit de la rédemption, et Descamps rap-

(1) Ce morceau étant tombé entre les mains d'un marchand qui ne connaissait pas l'auteur et voulait cependant baptiser l'image, il a fait apposer sur le socle une fausse signature : *Nicolas Maes fecit*. Mais la peinture n'a aucun rapport avec le style de Maas, formé à l'école de Rembrandt, et le spéculateur a donné au nom hollandais une forme flamande.

porte dans son *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, qu'il fut bien des fois attribué à Van Dyck. « La lumière qui émane du divin enfant, ajoute-t-il, éclaire très bien les personnes voisines, dont les têtes sont fort belles ; les angelets qui planent en haut, dans une gloire, n'ont pas des formes moins heureuses. »

Ce tableau avait été exécuté en 1656, date qu'on lisait sur une pierre. Au dessous de la grande toile, se trouvaient placées trois images plus petites, de la même main, que les candélabres, les vases de fleurs et les autres décorations d'autel empêchaient de voir. Le morceau du milieu, un *Sauveur en croix*, fut transporté dans la sacristie ; on plaça les deux autres dans le chœur, à la satisfaction de tout le monde, dit le critique Van den Nieuwenhuysen. L'un figurait le martyre de saint Laurent, qui, n'ayant pas voulu adorer les faux dieux, était couché par les bourreaux sur le gril où il devait mourir ; l'œuvre était hardiment traitée, à la manière de Rubens. Le second tableau, suspendu en face du premier dans le chœur, montrait le corps intact de sainte Catherine, emporté à travers les airs par un groupe d'anges, qui allaient l'ensevelir sur le mont Sinaï, motif charmant et poétique, dont s'est emparé un peintre moderne de l'Allemagne. Il avait probablement vu la page de Quellin. Où se trouve-t-elle (1) ?

(1) Le musée d'Anvers ne possède de notre artiste que deux tableaux inférieurs, qui ne permettent pas d'apprécier son mérite : il serait fâcheux qu'on le jugeât d'après ces deux toiles, plus accessibles que les autres. Le n° 283, représentant un miracle de saint Hughes, évêque de Lincoln, a cependant un aspect mystérieux d'un effet assez poétique. Dans un jardin sombre, parmi les ruines d'un temple païen que la lune

Nous avons insisté longuement sur Quellin le vieux, parce que c'est un peintre à peu près inconnu. La plupart des critiques et amateurs ne savent même pas son nom. Rathgeber, si patient d'ordinaire et si exact, ne s'occupe point de lui. Cherchez dans ces descriptions des musées, des cabinets, des tableaux d'église que tracent les voyageurs, Quellin est absent. Chose incompréhensible, merveilleuse et décourageante pour les artistes! Un homme d'un pareil talent n'a fixé l'attention de personne! Depuis deux siècles bientôt, il n'a pas trouvé dans toute l'Europe un intelligent admirateur, on n'a pas écrit une seule ligne pour le faire apprécier comme il le mérite!

Telle était sa puissance qu'il forma un élève considérable, un artiste vraiment supérieur, livré comme lui, hélas! à l'oubli le plus injuste. Si presque personne n'a entendu parler de Quellin, où sont les

éclaire, le pieux évêque ressuscite un enfant : de la gauche, il porte un calice d'où sort le petit Jésus; de la droite, il bénit le cadavre pour lui rendre la vie. Une lumière étrange, frappant le visage et la poitrine du saint, lui donne l'air d'une apparition.

L'église Saint-Sauveur, à Bruges, contient deux belles pages d'Erasme : l'une représente une scène mystique, où saint Augustin lave les pieds de Jésus; l'autre, le docteur méditant sur le mystère de la Trinité. On attribue encore au pieux coloriste une toile de la même église, figurant saint Antoine de Padoue, qui fait agenouiller un âne devant le Saint Sacrement.

L'église Saint-Michel, à Louvain, renferme aussi une composition d'Erasme, signée et datée de 1666 ; elle nous montre la Vierge tenant l'Enfant-Dieu dans ses bras et écrasant la tête du serpent; au bas, saint Joachim et saint Anne; au fond, dans le lointain, Adam et Ève chassés du paradis.

critiques et amateurs qui connaissent de nos jours Antoine Schoonjans (1)? A Munich, je fus comme fasciné par un tableau de sa main, représentant *Narcisse au bord de l'eau* (2). Cette œuvre excellente respire toute la grâce et la délicatesse d'Érasme Quellin lui-même. Le jeune homme, entièrement nu, sauf une belle draperie amarante qui lui voile le milieu du corps, s'appuie sur une main, en se penchant au dessus de la fontaine, où plonge un de ses pieds. Il allait se baigner sans doute, quand il a vu pour la première fois son image. Sa main droite levée exprime son étonnement et son admiration : il demeure immobile, les yeux attachés au liquide miroir, comme par l'effet d'un sortilége. Cette donnée imposait à l'artiste un difficile programme. Le chasseur ingénu s'éprenant de lui-même devait posséder une étonnante beauté de formes; autrement sa passion devenait inexplicable, le problème n'était pas résolu. Eh bien, Antoine Schoonjans, malgré son nom barbare, a su franchir ce gué dangereux, créer un personnage idéal, aussi bien qu'aurait pu le faire le plus grand peintre de l'Italie. L'épaisse chevelure blonde de Narcisse et la grâce de ses contours expriment heureusement sa nature un peu féminine. La campagne moelleusement et vaguement dessinée qui l'entoure fait ressortir ses belles chairs. On ne peut rêver un torse plus élégant et plus pur, des jambes plus gracieuses, des mains plus charmantes. Cette perfection de lignes justifie la violente émotion

(1) Prononcez *Skounyanss*.
(2) Pinacothèque, première série, n° 318.

qu'éprouve le coureur des bois, qui a déposé près de lui, sur le gazon, son arc et ses flèches. La suavité, la finesse, l'harmonie générale de la couleur sont une fête pour les yeux. On attribuerait à Van Dyck cette toile excellente que pas un connaisseur peut-être ne réclamerait. Et Van Dyck a une célébrité européenne, tandis que le pauvre Schoonjans!...

Il était né à Anvers en 1650. Ayant fait le voyage d'Italie pendant sa jeunesse, il montra sans doute à Rome une précoce habileté, car ses compagnons du *Schilder-Bent* le surnommèrent Parrhasius. Il porta sans fléchir ce nom célèbre et acquit promptement une renommée si grande, qu'il fut appelé à Vienne par l'empereur Léopold et devint presque aussitôt un de ses peintres officiels. Le souverain et les plus grands personnages de la cour posèrent devant lui. Le hasard et l'amour lui avaient fait épouser une femme qui chantait à ravir, non pas d'instinct, mais en savante musicienne; l'effet produit par sa belle voix se combinait avec celui que produisait le talent de son mari, et ce double succès rendait leur position plus solide, quand une rafale démâta leur navire, brisa leur maîtresse-ancre et les chassa en pleine mer. Quel événement funeste changea ainsi leur destinée? On l'ignore, mais ils furent contraints d'abandonner Vienne.

Schoonjans, évitant la Belgique opprimée et appauvrie, alla chercher un asile dans la capitale politique de la Hollande. Il y retrouva des amis qu'il avait connus à Rome et, entre autres, un orfévre nommé Spik, homme déjà sur le retour, qui, malgré son âge, voulut apprendre la peinture, devenir un grand

homme. Il recueillit dans sa maison le couple fugitif et leur valet. Le mari et la femme aimaient sans doute la bonne chère, le luxe et les fêtes, car on prétend qu'ils ruinèrent le tardif aspirant à la gloire. Force leur fut de quitter le marchand désormais sans ressources. Ils allèrent chercher fortune à Amsterdam, où le sort ne les traita pas mieux. Cette vie d'aventures fait entrevoir tout un roman, sur lequel, par malheur, on n'a pas de détails. Enfin le coloriste et la virtuose prirent le parti de se rendre à Dusseldorf, où l'électeur Jean Guillaume montrait pour les beaux-arts la passion la plus vive et le goût le plus éclairé; ils furent très bien accueillis par le prince, qui les garda, qui les occupa jusqu'à son dernier jour. Quand on l'eut couché sous une dalle mortuaire, en 1716, on ignore ce que devinrent le mari et la femme. Étrange destinée! biographie non moins singulière! où les événements et les personnages finissent par se noyer dans le brouillard.

Et les peintures de Schoonjans? ses portraits, ses morceaux d'histoire, ses tableaux d'autel, que sont-ils devenus? Un homme qui a fait une page ravissante, a dû exécuter d'autres chefs-d'œuvre (1). Pourquoi les aurait-on détruits? On ne les a ni lacérés, ni brûlés, mais seulement débaptisés : comme les meilleures toiles d'Érasme Quellin et de Jean Van den Hoeck, on les attribue dans toute l'Europe à Van Dyck.

Érasme eut encore un autre élève, nommé Van den Kerkhove. Ce disciple non moins ignoré que le

(1) Le tableau de Munich a passé de Dusseldorf en Bavière.

précédent, fut un des artistes qui contribuèrent à à fonder l'académie de Bruges, et son premier professeur. Il existe deux tableaux de sa main dans l'église Saint-Jacques de la dernière ville : l'un représente le sacrifice d'Abraham; l'autre, le jeune Tobie conduit par l'ange. On lui attribue un morceau de l'église Saint-Gilles, où l'on voit le pharisien et le publicain priant à leur manière dans le temple, motif excellent et original qu'on n'a pas souvent traité, qui mêle le sérieux au comique.

CHAPITRE XXIII

JEAN VAN HOECK ET THÉODORE VAN THULDEN

Injuste oubli dans lequel est tombé JEAN VAN HOECK. — Sa naissance à Anvers. — Il reçoit une excellente éducation et entre dans l'atelier de Rubens. — Son voyage à Rome, où il obtient les plus brillants succès. — L'empereur Ferdinand II l'appelle en Autriche. — Dévotion exagérée de ce prince; il employait tous les arts pour rehausser les pompes du culte. — Son fils Léopold devient aussi le protecteur de Jean van Hoeck. — Il l'emmène dans les Pays-Bas, où l'artiste meurt. — Ce qui le distingue entre tous les élèves de Rubens, c'est la suavité de sa manière et sa profonde sensibilité. — Description de ses ouvrages. — Gravures d'après ses tableaux. — THÉODORE VAN THULDEN, né à Bois-le-Duc. — Après avoir formé son talent sous les yeux de Rubens, il va travailler en France. — Suite de tableaux qu'il exécute à Paris, pour l'église des Mathurins. — Extrême variété de son talent. — Scènes dramatiques, œuvres bouffonnes, toiles gracieuses et charmantes. — Retourné à Anvers, l'habile peintre y demeure quelques années, puis se retire à Bois-le-Duc, où il termine ses jours.

Le hasard ne se joue pas moins des réputations que du bonheur et de l'existence des individus. Que de chances favorables dans les succès des grands

hommes ! Combien d'eux eussent fléchi, eussent perdu la moitié de leur valeur sous les outrages du sort ! Que de gloires surfaites ! que de talents méconnus ! que d'injustices grossières commises non seulement par les contemporains, mais par cette postérité que l'on représente comme toujours équitable ! Un de nos poètes n'en regrette-t-il pas les infaillibles arrêts :

> Je ne paraîtrai point devant le trône austère,
> Où la postérité, d'une inflexible voix,
> Juge les gloires de la terre,
> Comme l'Egypte, au bord de son lac solitaire,
> Jugeait les ombres de ses rois.

La postérité n'appelle même pas un grand nombre de causes qui devraient être plaidées à son tribunal; et alors comment les intéressés peuvent-ils obtenir justice ?

Aux hommes d'élite restés hors de cour depuis deux cents ans et pour lesquels nous avons déjà pris la parole, il faut adjoindre un coloriste non moins durement sacrifié, Jean van Hoeck (1). Où sont ses admirateurs ? Quels critiques l'ont prôné ? Quels historiens lui ont assigné la place qu'il mérite ? Comme Érasme Quellin le vieux, Simon Marmion, Henri à la Houppe, Schoonjans, Utenwael et une foule d'autres, ce noble esprit rôde tristement dans la salle des pas perdus, attendant l'heure de l'audience. Elle sonne enfin, cette heure tardive, et je me constitue son avocat d'office. Chez un peuple sans littérature et sans critiques, bien des hommes peuvent ainsi

(1) Pononcez *Houk*.

périr d'une seconde mort. S'ils n'ont pas un bonheur peu commun, il faut que leur renommée traverse, pour atteindre la postérité, des lieux stériles et des champs couverts de neige. Au moindre accident qui l'écarte de sa route, elle se perd dans ces régions désolées.

Jean van den Hoeck, appelé Van Hoeck par abréviation, fut un des meilleurs élèves de Rubens, et obtint pendant sa vie les plus brillants succès. Venu au monde dans la ville d'Anvers, il fut baptisé à l'église Saint-Jacques, le 6 septembre 1598, deux ou trois jours après sa naissance, selon toute probabilité, comme c'était alors l'habitude. Son père se nommait Guillaume van den Hoeck et sa mère Apolline Janssens. Ils étaient, l'un et l'autre, de très bonne famille et s'étaient mariés dans la cathédrale, le 10 novembre 1591. Ils paraissent avoir eu beaucoup d'enfants. Le 25 janvier 1606, on portait à l'église Saint-Jacques Ursule van den Hoeck, petite fille qui venait d'en augmenter le nombre et dont nous parlerons bientôt.

Jean van Hoeck reçut la meilleure éducation : il familiarisa son esprit avec les sciences et la littérature avant de prendre la palette. Rubens lui enseigna l'art du coloris, sans le détourner de ses études : il avait les mêmes goûts et connaissait par expérience combien le talent profite de l'instruction, du développement de la pensée. Un tableau ne se compose pas seulement de lignes et de couleurs : il y a dans la peinture, comme dans les autres arts, toute une partie morale et intellectuelle d'une extrême importance. Suivant qu'on est plus ou moins éclairé,

plus ou moins délicat, on gouverne différemment son imagination et sa main, on choisit d'autres types, on exprime d'autres sentiments, on poursuit d'autres effets. Tous les artistes supérieurs ont l'habitude de la méditation. Lorsqu'il put avoir confiance dans son adresse, Van Hoeck s'achemina vers l'Italie, en passant par l'Allemagne. A Rome, il vécut solitairement et ne chercha point à fixer sur lui l'attention publique. Avant d'être une profession, un moyen de gloire ou de fortune, le talent est une jouissance qui fuit les témoins. L'idéal visite dans sa retraite l'homme inspiré, comme ces blanches déesses que les anciens se figuraient voir descendre vers eux, dans la nuit des bois. Mais les dons naturels de Van Hoeck le trahirent tout à coup; des peintres distingués le recherchèrent et un prompt succès le tira de l'obscurité. Une foule de cardinaux lui demandèrent des ouvrages, les plus grands seigneurs l'accueillirent, il fut reçu avec distinction par les sociétés savantes. Selon Corneille de Bie et Papebroeck, il triompha même de la monomanie des amateurs, qui gardent pour eux et ne veulent montrer à personne les œuvres d'élite qu'ils possèdent. Non seulement ces farouches collectionneurs le laissèrent examiner les toiles précieuses cachées dans leurs hôtels, mais lui permirent de les copier (1). « Jean

(1) « Multis modis laudatur in Pinacothecâ, ut qui cardinalibus, picturæ novæ veterisque amantibus, tam gratus Romæ fuerit, ut nemo esset quin libenter ei suas rariores picturas exhiberet, non solum spectandas, sed etiam exemplandas, quod aliàs rarò et ægerrimè patiuntur, qui rebus talibus pretium a raritate poscunt. *Annales Antwerpienses*, t. V, pages 42 et 43.

van Hoeck, dit l'auteur du *Cabinet d'or*, ne fut pas tenu en moins grande estime, ne fut pas moins honoré, à cause de son talent et de son profond savoir, par les empereurs, les rois et les princes que Pierre Paul Rubens lui-même, et il obtint à Rome plus de crédit auprès du pape et des cardinaux, que tous les peintres, que tous les hommes de mérite domiciliés dans la ville. » Le laborieux artiste cependant ne négligeait pas ses autres études et continuait de dessiner les antiques. On voulait qu'il se fixât dans la ville éternelle; mais l'empereur Ferdinand II lui avait déjà témoigné le désir de l'appeler près de lui. Notre artiste alla en conséquence habiter l'Allemagne (1), où il exécuta une foule de productions pour les églises et les châteaux des nobles. Les princes, les électeurs lui demandèrent leur portrait; on le combla d'honneurs et de richesses.

Il doit paraître singulier que Ferdinand II, le plus implacable bourreau de l'histoire, ait témoigné de l'intérêt à Jean van Hoeck et l'ait fixé près de lui. Son lugubre caractère semble répugner aux pensées douces, aux nobles sentiments qu'inspirent les beaux-arts. Jamais plus étroite dévotion n'a comprimé, engourdi le cerveau d'un homme. Le père Viller, son premier confesseur pendant qu'il occupait Grætz, l'avait accoutumé à ne rien faire sans son avis, afin que nulle responsabilité ne pesât sur sa conscience. Tous les jours de fête, et notamment ceux que l'on a

(1) On ne sait pas précisément à quelle époque, mais Ferdinand II étant mort le 15 février 1637, Van Hoeck dut partir pour l'Autriche bien avant cette date.

consacrés aux saints apôtres, il les passait du matin jusqu'au soir en exercices pieux. Il commençait par entendre deux messes, l'une pour l'âme de sa première femme, Marie Anne de Bavière, l'autre pour son propre salut. Il communiait alors, puis entendait un sermon prêché par un jésuite, homélie fastidieuse psalmodiée pendant une heure entière. Après cette longue paraphrase, on célébrait une troisième fois le service divin, mais la cérémonie était alors égayée de musique : elle se prolongeait pendant une heure et demie. Quand le Habsbourg avait dîné, il entendait un nouveau prône, débité dans sa chapelle par un moine italien. On chantait ensuite les vêpres, complies, le salut et je ne sais combien d'autres offices. Ces dévotes extases occupaient souvent le prince jusqu'à dix heures du soir, où il passait enfin de son pieux somnambulisme au repos de la nuit (1).

Voilà une disposition d'esprit peu favorable aux beaux-arts, sans le moindre doute; aussi le cruel monomane ne les aimait-il pas pour eux-mêmes : il les employait à rehausser la pompe du culte. Il faisait venir de tous les pays du monde les chanteurs les plus habiles, les meilleurs instrumentistes connus, les payait bien, leur octroyait de nombreuses faveurs et ne leur marchandait pas les présents. Ces frais ne lui semblaient point une vaine dépense, car il avait coutume de répéter que la musique est un hommage à Dieu et une distraction innocente pour l'esprit.

Il attribuait à la peinture le même genre d'utilité :

(1) Ces faits sont racontés par un témoin oculaire, le nonce Caraffa : *Relazione dello stato dell' Imperio e della Germania*, 1628.

les belles images des saints et des saintes, de Dieu, du Christ et des apôtres, les scènes bien traitées de la Bible et de l'Évangile lui paraissaient entretenir le zèle religieux; il pensionnait des coloristes et des statuaires pour exposer à sa vue, sous des formes accomplies, les objets de sa vénération. Outre Jean van Hoeck, il appela dans ce but à la cour de Vienne François Wouters, autre élève de Rubens, qui exécutait aussi bien le paysage que les figures.

Un membre de la famille impériale, Léopold Guillaume, le second des deux fils que Ferdinand avait eus de Marie Anne, devint pour notre artiste un protecteur plus agréable. C'était un homme gai, d'un caractère doux, qui n'avait point brillé dans les luttes furieuses de l'époque, où il s'était fait battre en toute circonstance, mais qui avait le goût des belles choses et savait apprécier le mérite. Il s'éprit du talent de Van Hoeck, employa fréquemment son pinceau. Chargé par l'Espagne, en 1646, du gouvernement des provinces belges, il partit en 1647 et emmena l'artiste qu'il nomma son peintre officiel. Il partagea ses bonnes grâces entre lui et le fameux Teniers, comme le lecteur le sait déjà. Son enthousiasme pour le peintre des kermesses prouve que c'était un connaisseur et doit donner bonne opinion de Jean van Hoeck, son autre favori.

La noblesse autrichienne eût bien voulu retenir le peintre aux somptueuses couleurs, mais l'amour du pays natal, les souvenirs de sa jeunesse troublaient par moments les satisfactions qu'il éprouvait sur un sol étranger. Il avait depuis si longtemps quitté sa patrie! La jeunesse brillait dans son re-

gard, quand il avait franchi les Alpes; maintenant les givres de l'automne commençaient à pâlir ses cheveux. A Bruxelles, presque tout son temps fut pris par les commandes que les amateurs lui adressaient d'Italie et d'Allemagne, de sorte qu'un petit nombre de ses travaux restèrent dans le pays. Acclimaté sous un autre ciel, sa gloire et ses habitudes le rattachaient encore aux étrangers. En 1649, il peignit le portrait du jeune Charles II, qui avait perdu son père l'année précédente et se trouvait alors à Bruxelles. L'image fut aussitôt gravée par François van den Steen et dédiée par le peintre au futur souverain. Quand on examine cette jolie tête, couronnée d'une longue chevelure, ces traits délicats, ces grands yeux pensifs, on y cherche vainement les symptômes des passions ignobles qui ont déshonoré Charles II et sa famille, qui ont mêlé intimement dans sa vie la bassesse, la luxure et la cruauté (1).

Un long séjour en Flandre eût créé de nouvelles relations au grand coloriste, l'eût naturalisé une seconde fois, pour ainsi dire, sur les bords de l'Escaut et de la Senne, mais l'odieuse mort le toucha de sa baguette léthargique, avant qu'il eût repris l'habitude et le goût du pays natal. Quelque maladie

(1) L'estampe porte l'inscription suivante : « Carolus secundus, Dei gratia Britanniæ, Franciæ et Hiberniæ Rex, etc., anno MDCXLIX Bruxellæ præsens, depictus a Joanne van den Hoeck, ser^mi Leopoldi A. A. pictore, qui hoc tabulæ suæ ectypon Majestati ejus devotum D. C. Q. — Franciscus van den Steen sculpsit. » On nommait donc publiquement roi d'Angleterre, de France et d'Irlande un gamin fugitif, dont le père venait de mourir sur l'échafaud !

imprévue termina son existence dans la ville de Bruxelles en 1651, quatre années seulement après son retour d'Allemagne. Un de ses derniers tableaux représentait en buste l'empereur Ferdinand III, couronné par le dieu Mars et par la Paix, suivie de l'Abondance (1).

Ursule van Hoeck, sa sœur, avait épousé dans la cathédrale d'Anvers, le 26 mars 1637, un peintre de talent nommé Balthasar van Cortbemde. Elle eut pour témoins Pierre van Cortbemde et Michel van den Hoecke ; son frère Jean lui eût rendu ce service, selon toute apparence, s'il n'eût été déjà établi en Allemagne. Jusqu'au moment où il revint dans les Flandres avec l'archiduc Léopold, tout semble démontrer qu'il ne revit pas son pays. En 1647 seulement il fut admis dans la ghilde des Romanistes, réception tardive que son absence peut seule expliquer ; il y remplit les fonctions de consul ou administrateur en 1650, et présida, cette même année, à l'inscription parmi les membres du fameux peintre d'animaux Jean Fyt. Les archives de cette société ont fourni la vraie date de sa mort. En 1648, il avait peint pour une autre sodalité anversoise, la confrérie des célibataires, un morceau représentant *saint Louis de Gonzague en adoration devant l'enfant Jésus, que sa mère porte sur ses genoux.*

Nous avons si souvent parlé de l'archiduc Léopold, qu'on ne sera peut-être pas fâché de savoir comment

(1) On lit au bas de la gravure : « Unus inter omnes minimus Joannes van den Hoeck, seren^mi archiducis Leopoldi-Guillielmi Pictor dedicabat MDCL. *Lucas Vorsterman junior sculpsit.*

lui aussi termina son existence. Devenu maladif, cet homme de goût, qui a tant aimé l'école flamande, résigna son poste de gouverneur et quitta Bruxelles en 1656, une année avant la mort de l'empereur son frère. A Vienne, le prince antibelliqueux, nommé tout jeune grand-maître de l'ordre Teutonique, buvait du lait d'ânesse, en prenait même des bains entiers, pour combattre son épuisement précoce. Il eut beau faire, il mourut à l'âge de quarante-huit ans, le 20 novembre 1662. Sa collection de tableaux, qu'il avait emportée, forme maintenant la partie la plus considérable du musée de Vienne. Il l'avait léguée par son testament, écrit le 9 octobre 1661, dans le château de Kaiser-Ebersdorf, à son neveu l'empereur Léopold Ier. Voici les termes de l'acte officiel, qui prouvent combien était vive sa passion d'amateur :

« Afin que Sa Gracieuse Majesté possède, en souvenir de moi, quelque partie de mes biens terrestres, je lui lègue et donne toutes mes peintures, mes statues et médailles païennes, comme la portion la plus précieuse de ma fortune et comme celle que je préférais. »

Cherchons maintenant les tableaux de Jean van Hoeck, ce peintre si renommé jadis, que le temps a traité d'une manière si impitoyable.

On voit à Malines, dans l'église Notre-Dame une œuvre de sa main, qui représente le Christ mort. Joseph d'Arimathie et saint Jean soulèvent le glorieux martyr pour le porter au sépulcre ; la tête élégante et noble du Sauveur retombe sur son épaule ; sa barbe et sa chevelure noires attestent le long séjour du peintre en Italie. Le corps a tout l'abandon, toute

la pesanteur d'une enveloppe inerte, qui a logé un esprit immortel. Le type, la pose, la tournure de saint Jean sont admirables. Où trouverait-on une tête plus expressive, plus dramatique? La vie rayonne dans ses yeux sombres et attristés. Son compagnon s'offre à nous comme un beau, un majestueux vieillard. Croisant les mains, la Vierge regarde son fils avec un sentiment de profonde douleur, très bien rendu. Notez aussi le goût, l'intelligence dont l'artiste a fait preuve en choisissant le type de Madeleine : c'est la courtisane émérite, aux gros yeux, à la figure étourdie, qu'un si affreux malheur tire à peine de son calme égoïste. Dans le lointain, on aperçoit un homme qui examine la scène lugubre et une femme qui pleure. La composition pittoresque, l'agencement des lignes et des personnages mérite une complète approbation. Le dessin est pur, net, précis; les costumes sont abondants, mais drapés avec art. La couleur chaude, vive, intense, harmonieuse, rappelle à la fois les maîtres vénitiens et la palette de Pierre Paul. Elle forme un admirable compromis entre le Nord et le Sud.

La même église possède un autre tableau de Jean Van Hoeck, dont on voit les figures seulement à mi-corps; il n'étonne pas moins que le précédent par sa rare beauté. Au milieu, Jésus porte sa croix; ses traits sont assez vulgaires, mais une vive douleur lui communique la dignité des sentiments profonds. Il semble parler à la Vierge, qui l'écoute en joignant les mains, avec une tristesse ineffable. Deux bourreaux surveillent et conduisent le Rédempteur; l'un, vu de dos, étale aux regards un torse magni-

fique; l'autre, menaçant Jésus, lui fait une grimace d'autant plus hideuse que le peintre lui a donné un type sauvage et bestial. Ce sont bien là les contorsions de visage, le rire affreux, les grincements de dents, par lesquels l'imbécillité, l'esprit de routine, la bassesse qui profite des abus, la calomnie audacieuse et l'orgueil intraitable expriment leur fureur contre les idées nouvelles, contre les protestations du génie et de l'équité. Derrière la Vierge, cheminent sur la voie douloureuse saint Jean et Marie Madeleine, charmantes figures qui respirent l'attendrissement : le disciple bien-aimé porte la main à sa poitrine et la courtisane repentie un mouchoir à ses yeux. Le Messie, en effet, a eu la consolation d'être pleuré, avantage que n'obtiennent pas tous les réformateurs : combien sont morts, n'ayant entendu autre chose que des paroles de haine, n'ayant vu que des regards méprisants et des fronts courroucés! L'exécution de cette page atteste l'influence de Rubens et les obligation filiales de l'auteur envers lui; mais un chaud reflet du soleil italien y dore toutes les formes. La couleur est d'une pureté, d'un éclat et d'une harmonie prodigieuse.

Une Sainte Famille, gravée par Pontius, donne encore une haute idée du talent que la nature avait octroyé à Jean van Hoeck. La Vierge, qui tient son fils endormi sur ses genoux, lève la couverture de son berceau pour le coucher. C'est la femme forte de Salomon, grave, ferme et attentive : elle connaît la vie par expérience et possède toute l'énergie morale, toute la vigueur matérielle nécessaires pour en supporter les tribulations. La tête, le corps, la chevelure,

la pose du Christ sont admirables : on ne peut voir un plus bel enfant. Saint Joseph est appuyé sur un livre ouvert, auquel la capote du berceau sert de pupitre : sa tête sérieuse, douce et intelligente, se trouve en parfaite harmonie avec celles des deux autres personnages. Tous trois sont du reste bien drapés, bien agencés. Dans le lointain, on découvre les champs à travers une balustrade. La gravure, largement exécutée, est digne de Paul Pontius.

Jean van Hoeck a traité le même motif dans un second tableau, que François van den Steen a reproduit par le burin. Cette composition nous offre de plus que la première un petit saint Jean, qui porte un flambeau, dont il protége la flamme avec sa main. La belle Israélite soulève son fils sur ses deux bras et se prépare à le mettre au lit. Saint Joseph, montrant le berceau, exhorte l'enfant Dieu qui a le visage tourné vers lui et ne voudrait sans doute point dormir encore. Dans le premier âge, en effet, on semble avoir peur du sommeil; tous les enfants luttent contre la langueur dont il est précédé, tous songent avec répugnance à l'heure du repos. Avant de céder au besoin qui les presse, ils deviennent tristes, moroses ; ils grondent, ils se débattent et pleurent. La suspension de la vie ayant une grande similitude avec la mort, on dirait qu'elle les épouvante. C'est là sans doute ce qui a nécessité l'admonition du père adoptif. La Vierge, belle et sérieuse, offre la même expression d'intelligence que nous avons déjà signalée. Ces quatre personnages, dont les formes élégantes rappellent le style italien, composent une scène d'intérieur pleine de charme et de

poésie. La gravure est dédiée par Jean van Hoeck à sa protectrice, Justine Marie, comtesse de Schwartzenberg (1). Quelle sorte de patronage exerça la noble dame envers l'artiste? Quels furent les services, les faveurs qu'il obtint? Voilà ce qu'on désirerait savoir et ce qu'on ne saura probablement jamais. Le pinceau ne rend que des formes et ne peut conter des aventures, préserver de l'oubli des faits intéressants.

L'église cathédrale de Saint-Sauveur, à Bruges, renferme une toile qui ornait jadis le maître-autel des Recollets ou Minimes. On y voit le Rédempteur sur le bois fatal, sa mère, saint Jean et un moine de l'ordre, auquel appartenait le tableau. Il atteste, comme les autres, la profonde sensibilité du peintre. Une vive émotion anime toutes les figures, communique aux attitudes un tragique caractère. Et puis on dirait que la couleur s'est imprégnée des rayons du soleil italien.

Ce morceau ressemble beaucoup au *Jésus mourant* que Corneille Galle a reproduit sur le cuivre. J'ignore quel palais ou quelle mansarde orne le tableau; mais il règne dans la gravure un sentiment élégiaque des plus vifs et des plus touchants. Le Sauveur expire sur la colline de Gethsémani, pendant que le soleil s'éclipse et que le tonnerre indigné sort des nues pour châtier les hommes. Les traits du Rédemp-

(1) *Excellentissimæ dominæ D. Justinæ Mariæ comitissæ Schwartzenbergiæ, patronæ suæ hanc eternæ Virginis pro divino suo Filiolo sollicitæ imaginem Joannes van den Hock, serenissimi Archiducis pictor D. D. C.*

teur expriment toutes les souffrances de l'agonie. Prosternée au pied de la croix, Madeleine essuie son visage baigné de larmes. Saint Jean et la Vierge considèrent le prophète avec un amer désespoir. Un soldat et son cheval, qui souffle dans ses naseaux, regardent d'un œil effrayé autant que surpris le désordre du ciel. La composition est à la fois très simple et très dramatique.

Le musée d'Anvers possède une œuvre moins remarquable de Jean van Hoeck; mais on y admire encore cet heureux mélange du style de Rubens et de la manière italienne, qui forme de si agréables combinaisons dans les tableaux de Van Dyck. La Vierge debout, dans une gloire, présente son divin nourrisson à saint Antoine de Padoue, agenouillé devant le Messie pour l'adorer. On voit que Jean van Hoeck aimait les données restreintes, les motifs qui comportent seulement un petit nombre de personnages. C'est encore un point de similitude entre lui et Quellin le vieux. Mettant beaucoup de sensibilité dans leurs ouvrages, ils craignaient la fatigue nerveuse que leur eussent certainement causée des travaux d'une grande étendue. Comme les hommes délicats fréquentent peu le monde et choisissent avec un soin extrême leur société, les peintres lyriques aiment à concentrer toutes leurs émotions, toute leur affection sur quelques acteurs d'un drame longtemps médité.

Un tableau du musée de Dijon inspire encore le plus vif intérêt pour Jean van Hoeck (1). Il repré-

(1) N° 293.

sente le supplice infligé à Marie de Cordoue par un opiniâtre défenseur des vieilles croyances. La pauvre fille, à laquelle on va trancher la tête, vient de s'agenouiller, en laissant tomber derrière elle son grand manteau rouge. Son attitude est pleine de grâce et de douce résignation; le même sentiment anime sa figure ingénue, qu'on voit de profil et que couronne une chevelure d'un blond doré extrêmement pâle. On y admire une élégance de formes, qui distingue aussi le cou, la poitrine et les mains. Il est manifeste que le peintre a exécuté avec une grande émotion cette belle Flamande : elle compose tout le tableau, du reste, les autres acteurs n'ayant aucune importance. La sainte porte une robe sans manches qui tire sur la couleur lie de vin, et des manches blanches qui produisent par contraste le meilleur effet. En somme, c'est un tableau charmant où luttent de mérite les lignes et la couleur. Le style et le travail du pinceau ont une évidente analogie avec la manière de Van Dyck : on ferait passer aisément cette toile pour une œuvre de sa main. L'esprit en est cependant tout autre; il y règne une sentimentalité, une pieuse soumission, bien éloignées du sombre mécontentement, de la tristesse indignée, de la révolte contre le destin, par lesquelles Van Dyck annonçait, deux siècles d'avance, *Faust*, *Caïn* et *Manfred*.

M. Middleton, amateur anglais domicilié à Bruxelles, possède un tableau que je crois de Jean van Hoeck. C'est une Sainte famille rêvée par une imagination poétique. Assise près du berceau de Jésus, Marie tient son fils couché à la renverse sur ses genoux, entièrement nu; elle le regarde avec un

sourire, pendant qu'il lui tend les bras. Le petit saint Jean, bel enfant aux cheveux blonds, comme ceux du Christ, mais d'un blond plus foncé, se penche sur lui et met sa jolie figure à côté de la sienne. Debout derrière Marie, sainte Anne examine la scène familière et gracieuse. Le coloris sombre, les teintes obscures des derniers plans attestent l'influence italienne; le dessin a plus de mollesse et moins de précision que dans les tableaux d'Érasme Quellin le vieux. La méthode de draper n'est pas la même et n'a pas autant d'élégance. Cette toile bien conservée charme l'esprit et les yeux.

Les amateurs ont, comme les chasseurs, d'heureux hasards, qui leur procurent des satisfactions inattendues. Un jour que je passais, à Paris, près de l'église Saint-Eustache, l'idée me vint d'entrer dans ce beau monument, où gronde, à la manière des vents et des flots, la rumeur du quartier bruyant qui l'avoisine. Mes regards tombèrent presque aussitôt sur une peinture dont est décorée une chapelle méridionale. Un rayon de soleil l'éclairait et doublait la puissance du coloris. Les belles teintes flamandes, le caractère de la facture, la molle tendresse des expressions me rappelèrent Jean van Hoeck. On vient de descendre le Christ du gibet infâme, et on l'a déposé sur un linceul; des apôtres soutiennent son buste, pendant que Madeleine prosternée baise avec transport ses pieds sanglants; on la voit en raccourci, par le haut de la tête et par les épaules; ses beaux cheveux couleur d'or bruni, répandus à flots autour d'elle, brillaient dans la lumière avec une magnificence incomparable. J'examinai longtemps ce poème du Nord,

amené par des événements inconnus sous les voûtes d'une église française, et plus je l'examinais, plus j'y retrouvais le goût et la manière du peintre sacrifié.

Voilà les seuls renseignements que nous puissions donner concernant les tableaux et la manière de Jean van Hoeck, et ce sont les premiers que l'on publie. Les historiens, les critiques, les amateurs sont comme les enfants qui craignent les ténèbres : ils recherchent l'éclat, même le plus artificiel, et se détournent de l'ombre. Les talents méconnus peuvent y rester à jamais. On ne trouve donc sur Jean van Hoeck ni observations, ni jugements, ni indications historiques ou autres. Le patient Rathgeber ne le mentionne point. D'une autre part, les grandes collections publiques de France, d'Espagne, d'Italie, d'Angleterre, de Munich et de Berlin ne lui attribuent aucun ouvrage. Vienne en possède trois, sur le mérite desquels je n'ai pas le plus faible renseignement (1).

(1) Ils se trouve au musée du Belvédère. Voici, faute de mieux, les indications du catalogue :

1° Portrait de l'archiduc Léopold, en armure complète, vu à mi-corps;

2° L'archiduc Léopold présenté par un ange à la sainte Vierge et au Christ enfant, qui apparaissent dans les nues ;

3° L'archiduc Léopold à cheval, de grandeur naturelle, environné de génies qui planent dans l'air ; on aperçoit au loin une bataille.

Une toile de Jean van Hoek décorait autrefois l'église du couvent de Saint-Bertin, à Saint-Omer. Ce devait être un chef-d'œuvre, si l'on en juge par la brève notice que lui consacre Descamps, dans son *Voyage pittoresque* :

« Tableau d'autel représentant le martyre de saint Étienne ; il est peint par Jean van Hoeck et beau en tout. »

L'Autriche et les États du pape, où Jean van Hoeck a résidé si longtemps, doivent en renfermer d'autres à l'insu de tout le monde. La plupart de ses travaux, comme ceux d'Érasme Quellin le père, de Schoonjans, on dû être offerts en tribut à la renommée de Van Dyck. La fourberie des marchands de tableaux, l'ignorance presque universelle, l'orgueil des amateurs et des princes font rejeter les noms peu célèbres, que l'on remplace par des noms bien connus. La valeur mercantile de la peinture augmente, but principal du trafiquant, ou la vanité du propriétaire se boursouffle davantage. Si l'on examinait les différents tableaux qui passent pour être dus au peintre de Charles Ier, avec l'intention d'en chercher les véritables auteurs, on obtiendrait de curieux résultats. Mais une telle enquête exigerait de longs, de coûteux et pénibles voyages. Or, les gens riches s'occupent de babioles et ne font rien qui vaille; les investigateurs sans fortune ne trouvent d'appui nulle part; on ne cherche guère qu'à leur rendre leur tâche plus difficile, qu'à les empêcher même de poursuivre leurs études. L'histoire des beaux-arts reste donc en jachère : c'est un sol nu, où poussent de loin en loin quelques touffes de gramen, où s'épanouissent sous un ciel avare des fleurs maladives. Van Dyck n'a peint que neuf tableaux d'histoire pendant son séjour à Londres; il n'en a pas fait plus de quatre-vingts pendant le reste de sa courte existence. Or, on lui en attribue des centaines. La plupart, je le répète, sont des œuvres d'Érasme Quellin le vieux et de Jean van Hoeck, dont la manière a une grande analogie avec la sienne, qui ont travaillé plus

longtemps que lui, et dont la gloire est venue se perdre dans sa célébrité, comme dans un abîme.

Les Belges ne désiraient pas seuls étudier sous les yeux de Rubens, pour apprendre à vivifier, comme lui, tous les sujets. La Hollande lui fournit un contingent de disciples, quoiqu'elle fût elle-même en possession d'une brillante école. Parmi ces élèves étrangers, se distinguait Théodore van Thulden. Né à Bois-le-duc en 1607, il vint très jeune habiter Anvers, et fut reçu comme élève, en 1621-1622, chez un peintre obscur nommé Guillaume Blyenberch (1). Y demeura-t-il longtemps? On l'ignore, mais ce qu'il y a de positif, c'est qu'il abandonna son premier guide pour aller demander des leçons à Rubens (2). On a imprimé partout que Pierre Paul le fit travailler aux toiles qui composent la galerie du Luxembourg; on prétend même qu'il accompagna le grand homme dans un de ses voyages à Paris. Voilà une belle imagination, en vérité! Lorsque Pierre Paul entreprit l'histoire symbolique de la reine mère, en 1622, Théodore n'avait que quinze ans et apprenait à faire des bouches et des yeux chez Guillaume Blyenberch. C'est tout au plus s'il aspirait avec crainte à l'hon-

(1) Je dois rappeler ici, pour être exact, que Bois-le-Duc et le Brabant septentrional faisaient alors partie de la Belgique et n'en furent détachés que vingt ans après, par la coalition victorieuse de la Hollande et de la France. Sous tous les rapports donc, Van Thulden et son concitoyen Abraham van Diepenbeck, appartiennent à l'école flamande.

(2) Deux contemporains l'attestent : De Bie dans son *Cabinet d'Or*, Gevaerts dans la préface d'un livre de circonstance : *Pompa introïtus Ferdinandi;* les tableaux du coloriste le prouvent.

neur d'être admis dans l'atelier du peintre glorieux. La corporation de Saint-Luc ne lui conféra la maîtrise qu'en 1626-1627.

Il noua bientôt des relations avec la France, soit par l'entremise de Rubens, soit de toute autre manière. Louis Petit, général des Rédemptoristes, lui fit peindre, en 1632 (1), dans l'église des Mathurins, à Paris, les travaux apostoliques de saint Jean de Matha, fondateur de l'ordre. Van Thulden exécuta rapidement vingt-quatre compositions où se déroulait toute l'histoire de sa vie; une vingt-cinquième représentait le couvent de Cerfroy, chef-lieu de la congrégation, vaste monument situé sur les confins de la Brie et du Valois. L'année suivante, le même dignitaire chargea notre artiste de graver ses propres tableaux. Nous possédons ces estampes, qui ne méritent aucun éloge : elles sont lourdes, maussades, négligées, sans détails et sans effet. L'avertissement latin qui les précède ne manque pas, au rebours, d'un certain intérêt philosophique. L'auteur y proteste contre l'idolâtrie de l'époque envers les anciens.

Aux lecteurs bienveillants, paix et salut.

La plupart des Français aiment mieux connaître des choses étrangères à leur pays que celles qui les concernent directement, aiment mieux admirer les pyramides de Memphis et l'Afrique fertile en monstres, que leur patrie (jadis) exempte de tels hôtes. De là une maladie morale très commune. Ce qui est rare, quoique grossier, chatouille notre attention; ce qui nous est familier nous déplaît et nous

(1) Et non pas en 1630 comme Descamps l'affirme avec sa légèreté habituelle. La date véritable se trouve dans la préface de l'œuvre gravée, dont nous parlons plus bas.

répugne, parce que des explications préalables sont alors inutiles et qu'on n'a pas besoin de peser les témoignages des auteurs. Placé en dehors de cette ornière, le révérend père Louis Petit, qui gouverne dignement son ordre, a commandé de peindre dans l'église des Mathurins, etc., etc.

Une autre composition mystique, faite plus tard pour la même église, orne maintenant le musée de Grenoble. Elle est signée en toutes lettres : *Theod. van Thulden f*[t] *an*[o] 1647. On ne peut la classer parmi ses meilleurs ouvrages, quoiqu'on retrouve la finesse de son pinceau dans les lumières et les demi-teintes, quoique la toile forme un ensemble harmonieux, qui plaît au connaisseur par d'éminentes qualités. La mollesse du travail, dans les draperies surtout, et la froideur du coloris prouvent que l'inspiration était absente, que le peintre exécutait une œuvre de commerce destinée à remplir son escarcelle (1).

Au milieu du dix-huitième siècle, on avait presque entièrement repeint les morceaux consacrés à Jean de Matha.

Les planches qui les reproduisent, ne pouvaient être bonnes, car elles occupèrent Van Thulden seulement quelques mois. L'année même où on les lui avait commandées, il trouva moyen d'en exécuter cinquante-huit autres. Elles représentent les travaux ou aventures d'Ulysse, que Nicolo dell' Abate avait peintes à Fontainebleau, d'après les dessins du Pri-

(1) Le musée de Grenoble possède du même artiste une œuvre beaucoup plus belle, tout à fait dans le goût et la manière de Rubens, ayant pour sujet : *le Temps et les Parques*.

matice. Le recueil est dédié à monseigneur de Liancourt et porte la date de 1633 (1). On ne saurait voir des images plus grossières et plus dénuées de charme. La poétique légende de l'Odyssée est devenue aussi terne, sur ces feuilles, qu'un récit d'almanach.

Van Thulden parcourut, dit-on, plusieurs provinces de France; il eut même la tentation de franchir la mer, d'aller voir le bleu lapis du ciel italien et ces magnifiques ouvrages dont il entendait si souvent parler. Son désir était d'autant plus fort qu'il aimait beaucoup le style des peintres méridionaux. Sa famille l'ayant rappelé en Flandre, il ne put exécuter son projet. Une fois revenu dans sa patrie adoptive, les commandes lui affluèrent de toutes parts; il orna de ses toiles l'enceinte à demi obscure des églises, les châteaux fortifiés de la noblesse, les élégants cabinets des riches bourgeois. Non seulement il peignait pour son compte des œuvres pieuses, des tableaux d'histoire, mais il aidait ses confrères, animait de ses figurines leurs paysages, leurs intérieurs de monuments. Lorsqu'il avait quelque temps cheminé dans les hautes régions de l'art, il descendait vers la plaine et traitait, comme par délassement, des scènes familières. On n'estime pas moins ses tableaux de genre que ses productions héroïques. Sur le terrain de la comédie, du drame et de l'ode, sa verve était égale.

Son *Martyre de saint Adrien*, que possède l'église

(1) Descamps se trompe donc lorsqu'il écrit *les Travaux d'Hercule* pour *les Travaux d'Ulysse*. La galerie que décoraient ces fresques a été détruite sous Louis XV.

Saint-Michel à Gand, produit une impression terrible. C'est une des œuvres les plus tragiques de l'école flamande. Les persécuteurs ont eu l'idée ingénieuse de couper au jeune homme les pieds et les poings, pour lui démontrer que son opinion est fausse. L'exécuteur vient de lui trancher la main droite, et, fier d'une si belle victoire, élève l'organe encore palpitant, afin que l'innocent condamné puisse le mieux voir. Si la figure du bourreau exprime toutes les ignobles passions des âmes routinières, le visage du saint exprime toutes les douleurs dont la nature humaine est susceptible. Dans ses yeux presque égarés, dans ses traits convulsifs, dans sa mortelle pâleur, se manifestent les angoisses extrêmes de la souffrance morale et de la souffrance physique. Les méridionaux ont souvent peint le triomphe de la volonté, de l'exaltation religieuse, sur les tortures de la chair et des sens : l'idéalisme domine chez eux. Les Flamands, peuple réaliste avant tout, cruellement éprouvé par une odieuse barbarie, ont mieux aimé représenter l'homme succombant à l'horreur des tourments. Quoi de plus dramatique en effet, de plus navrant et de plus hideux, qu'un supplice infligé au nom de principes décrépits? Dans l'exécution d'un coupable, l'idée de son crime fortifie les spectateurs contre l'émotion qui les bouleverse, fortifie le patient lui-même, car il ne peut se révolter contre la justice des hommes, mettre en doute la justice divine. Mais périr à la fleur de l'âge, au milieu d'atroces douleurs, parce qu'on est plus intelligent que les autres, parce qu'on voit mieux et plus loin, parce qu'on voudrait éclairer les esprits enveloppés

de ténèbres, oh! c'est une abominable épreuve, c'est de quoi faire maudire la race humaine et blasphémer la Providence! Aussi les inquisiteurs espagnols coupaient-ils la langue aux schismatiques, dans les provinces belges, avant de les torturer, pour ne pas les entendre accuser le ciel et lui reprocher le triomphe de leurs persécuteurs.

Telles sont les idées que suggère la mutilation de saint Adrien. Il est pourtant inébranlable dans sa foi; vainement une femme le supplie, un préteur le somme d'adorer les faux dieux : la vüe des anges qui lui apportent une couronne l'empêche de faiblir, Mais il avait besoin que cette apparition vînt fortifier son courage, car les regards du bourreau sont terribles et inspirent vraiment l'effroi.

Ce tableau dramatique est d'ailleurs bien composé, forme un heureux ensemble. Le coloris a de l'éclat, mais ne charme point par cette profondeur et cette opulence qu'on admire chez Rubens, Van Dyck, Érasme Quellin et Jean van Hoeck. Il semble un peu confus et vague. Cela n'empêche pas le tableau d'être une œuvre supérieure, que les artistes peuvent choisir pour sujet d'étude.

Une composition analogue émeut le spectateur dans la cathédrale de Tournay. Le Galiléen y marche au Calvaire, entouré de ses ennemis et de ses oppresseurs. Il ne porte point sa croix, comme d'habitude, et semble même ne l'avoir jamais portée, car elle charge, à quelque distance, un valet robuste et vulgaire. Sa défaillance n'en est que plus dramatique : le prophète inspiré ne succombe pas sous la pesanteur du vil instrument, effet tout matériel, idée com-

mune et peu originale. L'accablement du juste a une origine bien plus noble, une cause bien plus profonde. Sent-il même la couronne d'épines, qui lui ensanglante la tête? On peut en douter. Ce qui l'affaisse et brise son courage, c'est une douleur intellectuelle, le désespoir du bien, la révoltante image de la sottise et du crime victorieux. Cette victoire ne sera-t-elle pas éternelle, ne rendra-t-elle pas son sacrifice inutile? Si amer est son désespoir que les persécuteurs s'apitoient, le soutiennent, que l'un d'eux lui présente à boire pour le ranimer. Moins miséricordieux, un centurion à cheval l'apostrophe et l'injurie. Le groupe est très habilement composé, la prostration du Fils de l'homme très bien rendue. Dans le bas de la toile, on voit à mi-corps les deux larrons vigoureusement peints. Par sa conception frappante et neuve, ce tableau l'emporte sur celui de Raphaël, sur beaucoup d'autres pages renommées. Il faut convenir que les anciens Flamands faisaient preuve, en toutes choses, d'une intelligente et vigoureuse initiative.

Transportons-nous maintenant, si vous le voulez bien, au musée de Bruxelles. Voilà une kermesse dans toute sa fougue et sa licence. Un groupe de danseurs rustiques se démène sur le premier plan et divertit par sa gaîté les seigneurs et dames du voisinage, qui sont venus en carosse examiner la fête. Un des paysans ôte sa coiffure pour les saluer. A droite, un joueur de cornemuse aviné se tient, comme il peut, sur un tonneau. Près de lui, à une longue table curviligne, mangent et boivent d'agrestes personnages, dont l'un porte une couronne de fleurs.

Autour du ménétrier ont lieu maintes scènes bachiques. Un individu baise la bouche d'une femme qu'il tient à bras le corps, un autre essaie de lever la jupe d'une grosse gaillarde. Celui-ci se renverse en arrière pour vider le fond d'un pot, celui-là dort sur le gazon. Mais voici une ménagère dans un cruel embarras : son mari, qui a trop bu, vient d'embrener ses chausses, et la pauvre créature, ayant en main un bouchon de paille, nettoie la croupe de l'ivrogne, toute diaprée de orde matière. Au second plan, d'autres lurons se battent, comme l'exige le programme d'une kermesse. Ne semble-t-il point que l'on entende résonner de toutes parts ces couplets d'un vieux rimeur :

Le cliquetis que j'aime est celui des bouteilles,
Les tonnes et les brocs, pleins de liqueurs vermeilles,
Ce sont mes gros canons qui battent sans faillir;
Et la soif est le fort que je veux assaillir.

Je trouve, quant à moi, que les gens sont bien bêtes,
Qui ne se font au vin plutôt rompre les têtes,
Qu'aux coups de masse-d'arme, en cherchant du renom;
Que leur chault, étant morts, que l'on en parle ou non?

Il vaut bien mieux cacher son nez dans un grand verre;
Il est mieux assuré qu'en un casque de guerre.
Pour cornette ou guidon, suivre plutôt on doit
Les branches de sápin, qui montrent où l'on boit (1).

Les joueurs de boule ne sont point oubliés, comme on pense bien, ni l'auberge aux formes irrégulières, à la longue oriflamme servant d'enseigne. Dans le loin-

(1) Vers d'Olivier Basselin, un peu rajeunis.

tain, on découvre un paysage agréable. La couleur de ce tableau est un peu crue, la touche un peu rude : l'exécution rappelle le style de Pierre Paul, mais on voit que l'auteur n'y a pas consacré beaucoup de temps (1).

Le coup de sifflet d'un machiniste vient-il d'opérer un changement à vue? Où sont les funèbres images qui nous chagrinaient tout à l'heure? Où sont les joyeux épisodes qui nous déridaient et même nous scandalisaient un peu? Une élégance suprême, un charme poétique, des scènes coquettes en ont pris la place. Regardez ce tableau du Louvre : une jeune femme, assise au coin d'un bois, pince de la guitare, comme pour montrer ses mains fines et potelées. De beaux cheveux blonds, soyeux et touffus, encadrent son visage, et une toque ornée d'une plume le couronne élégamment. Les traits ont une distinction poétique et une rare suavité. L'inconnue porte une de ces robes de satin blanc qu'affectionnaient les peintres des Pays-Bas et les dames néerlandaises. Un jeune homme s'approche d'elle, la tête découverte, une main sur son cœur. Il lui parle respectueusement de son amour, mais avec une profonde émotion. Elle l'écoute d'un air attentif, quoique paisible, et sa bienveillante expression n'est pas faite pour le décourager. Derrière lui, des moutons, emblèmes de calme et d'innocence, paraissent aussi

(1) De son vivant, notre artiste était renommé pour ses fêtes populaires : « Il est aussi remarquable par ses kermesses bouffonnes et spirituelles, dit Cornille de Bie, par ses noces villageoises et autres scènes comiques. »

prêter l'oreille à ses aveux. La forêt penche ses rameaux sur la tête de la musicienne et, offrant au couple charmé ses douces retraites, exprime à son tour l'espoir et le mystère (1).

Un tableau où règne la même grâce fait sourire le promeneur dans le musée de Dresde. Il représente la singulière aventure de Danaé, qui n'est après tout qu'un emblème. La conception ne manque pas d'esprit L'auteur a peint Danaé comme une toute jeune fille, entièrement nue, couchée sur un lit; elle est charmante, digne d'un amour enthousiaste. Elle, qui n'a rien perdu encore, débute, hélas! par la vénalité, sous l'influence d'une matrone cupide! Ses traits expriment une naïveté qui disparaîtra bientôt. La pluie d'or tombe, et la courtière d'amour vient d'enlever, pour recueillir sa part, l'étoffe de soie qui couvrait la novice, qui protégait sa pudeur agonisante. La fille ambitieuse ne s'en préoccupe guère : elle tend les bras vers le métal splendide, comme vers un amant. Sa pose gracieuse met en relief ses seins à peine développés. L'Amour cependant a ramassé au pied du lit une pièce d'or, et semble railler la jeune avare, qui, après avoir dédaigné sa tendresse, écouté froidement ses prières, se livre par intérêt. Cette fine intention est rendue avec finesse, et le jeune dieu de Van Thulden l'emporte de beaucoup sur celui du Titien (2).

(1) Ce tableau, qui porte maintenant au Louvre le nº 119, était attribué par l'ancien catalogue à Rubens; le nouveau l'attribue à Diepenbeck, avec la manière et surtout avec la couleur duquel il n'a pas le moindre rapport. Il est évidemment de Théodore van Thulden.

(2) L'ouvrage porte à Dresde le nº 981. Le catalogue l'attribue à

Voici encore un tableau qui inspire de riantes idées. Nous sommes à Berlin, et, sous le froid climat de la Prusse, nous assistons au triomphe de Galathée (1). La blanche déesse et la nymphe placée près d'elle sont ravissantes de corps et de figure : on ne peut rien imaginer de plus séduisant, de plus attrayant, que ces belles femmes nues, de grandeur naturelle. Leurs fraîches carnations paraissent s'animer sous le regard. Elles ont la finesse de traits que j'ai tant admirée en Hollande et, comme les Hollandaises, de blonds cheveux extrêmement pâles, presque blancs. L'artiste s'est inspiré avec bonheur de ses compatriotes. Les gracieux amours qui planent dans le ciel, ont aussi la peau satinée, les chairs roses des populations du Nord. Il y a dans l'aspect général quelque chose de noble, de joyeux, qui donne vraiment l'idée d'un triomphe. La couleur ne charme pas moins que les lignes : elle a une délicatesse, une harmonieuse douceur, qui conviennent parfaitement au sujet. L'œuvre pourtant n'est pas sans défaut. L'esprit ingénieux de Van Thulden lui a suggéré une idée qu'il a crue bonne, mais qui dépare son œuvre. Près de ses magnifiques Hollandaises, il a placé une grosse courtaude vue de dos, pour faire contraste avec elles, pour rehausser leurs belles lignes par opposition : elle produit un effet détestable, comme une note fausse dans une suave mélo-

Van Dyck, erreur flatteuse pour Van Thulden ; mais la facture et la couleur ne permettent point de la laisser subsister.

(1) N° 955. C'est une grande toile, car elle a 8 pieds 8 pouces de haut, 9 pieds 7 pouces 1/4 de large.

die. Une image si attrayante ne peut supporter un élément si vulgaire et si disparate. C'est comme une verrue ou une tache sur un visage délicat.

Le musée de Tournay possède une œuvre plus sérieuse, que distinguent pourtant des qualités de même nature. On y voit quatre portraits, de grandeur naturelle, ingénieusement disposés pour former une scène intime, en rappelant un souvenir historique : un père et une mère assis, ayant près d'eux leur jeune fille et leur jeune garçon, écoutent une juive qui offre des bijoux à la dame; elle les refuse, en montrant, comme la mère de Gracques, de plus précieux joyaux, ses enfants. Le spirituel Van Thulden a trouvé cette fois une donnée heureuse, qui anime un tableau de famille. Quant à l'exécution, il serait impossible de la trop louer : elle est parfaite. Il y a une finesse ravissante de modelé dans les têtes. Par suite d'une chance heureuse, d'ailleurs, tous les personnages sont beaux : une grande pureté de traits recommande surtout la mère et le jeune garçon. Le satin, les diverses étoffes sont traités avec le même soin que dans les petites pages des maîtres hollandais. Les armoiries de la famille ornent un socle, et au dessous se développe une longue inscription que je n'ai pas eu le temps de copier (1).

Les parents de notre artiste l'avaient, selon toute vraisemblance, fait revenir au bord de l'Escaut pour le marier, ou, du moins, l'amour ne tarda pas à

(1) Ce tableau est signé : *T. van Thulden fec. anno* 1647. Le peintre a toujours écrit son nom de cette manière, et Cornille de Bie, son contemporain, emploie la même orthographe.

mettre un aveu sur sa bouche; car il épousa, dans l'église Saint-Jacques, le 24 juillet 1635, Marie van Balen, fille de Henri van Balen, le célèbre peintre. Elle avait eu un parrain plus illustre encore, Pierre Paul Rubens. Ses témoins furent Jean de la Baer, peintre sur verre, et Philippe Briers, allié de la famille Van Balen. Dès l'année suivante, ce mariage produisit une petite fille, baptisée à Saint-Jacques le 7 mai, sous le nom de Marie Anne. Le 18 novembre le père fut reçu bourgeois d'Anvers. En 1638 et 1639, son mérite le fit élire doyen de la corporation de Saint-Luc,

Après son mariage, il paraît avoir entretenu des relations avec la France et être venu quelquefois à Paris. En 1649, il grava pour le général des Rédemptoristes ou Trinitaires, le même Louis Petit dont nous avons déjà parlé, une image du grand autel des Mathurins, que cet habile supérieur avait fait construire en 1647.

Douze plus tard, son frère, moine bernardin, qui était directeur d'un couvent de religieuses, à Malines, surnommées les souris (Muysen), parce qu'elles portaient des robes grises, lui procura un grand travail dans ce monastère. Il en décora l'église et plusieurs appartements. La première renfermait encore, à l'époque de Mensaert et de Descamps, un bon nombre de tableaux qu'ils désignent par les sujets tracés sur la toile. La révolution française a tout dispersé, comme un vent d'orage disperse les feuilles qui s'accumulent pendant l'automne au pied des arbres. Notre artiste avait exécuté pour les sœurs dites de Béthanie, dans la même ville, un

tableau mystique représentant les quatre fins de l'homme.

Van Thulden travailla, en plusieurs circonstances, avec ce Jean de la Baer, qui lui servit de témoin le jour de ses noces, et qui peignait exclusivement sur verre : Théodore lui fournissait des cartons. Les dessins des vitraux, que le connaisseur admire dans la chapelle Notre-Dame, à Sainte-Gudule de Bruxelles, ont été longtemps jugés de Rubens. Mais les greniers de cette chapelle renfermaient de vieux coffres, où l'on trouva, en 1777, les esquisses originales, de même grandeur que les copies; on y lut : *Joannes de la Baer, Antverpiensis pictor. Designatis a Theodoro van Thulden anno* 1656, *habitante Sylvæ-Ducis.* Il ne reste plus que quatre verrières, la cinquième fenêtre ayant été murée (1).

Le premier de ces vitraux, à partir de l'autel, représente l'archiduc Léopold Guillaume, frère unique de l'empereur Ferdinand III (2). Il est signé : *J. de la Barre i et f.* Cette croisée diffère un peu des autres comme agencement, et porte la date de 1649.

La seconde, dédiée aux archiducs Albert et Isabelle, nous offre leurs images et le millésime de l'année 1663.

La suivante contient le portrait de l'empereur Léopold, auquel est joint le chiffre de 1658.

(1) *Histoire de Bruxelles*, par MM. Henne et Wauters.

(2) Voici l'inscription latine qu'il porte : *Serenis. princeps Leopoldus Guillielmus, Imperatoris Cesaris Ferdinandi III Augusti frater unicus.*

La quatrième, où l'on voit l'empereur Ferdinand III, fut exécutée en 1650.

Le haut du premier vitrail figure la Visitation; le haut du deuxième, l'Annonciation; le haut du suivant, le Mariage de la Vierge; le haut du dernier, la Consécration de Marie au Seigneur.

Ces huit compartiments superposés sont tout à fait dans le goût de l'école d'Anvers; mais ceux que Van Thulden a dessinés me paraissent les meilleurs. Le travail en est plus large, la composition plus pittoresque et plus habile, les effets lumineux combinés d'une manière plus frappante. Ce sont de vrais tableaux, et des tableaux à grande décoration, avec une architecture compliquée, des pans du ciel vus en perspective et des nuages qui s'y promènent. La transparence du verre a permis de bien rendre ces lointains : on croirait apercevoir un firmament réel, où moutonnent de blanches vapeurs. Les têtes sont d'un bon dessin, les ombres vigoureuses comme dans une peinture à l'huile. La verrière que Jean de la Baer a composée lui-même n'offre pas autant d'ampleur et de décision; les figures ont moins de caractère; la disposition générale, fort élégante et plus symétrique, ressemble davantage à celle des vitraux de Bernard van Orley, placés dans l'aile gauche de l'église et conformes, sinon totalement, du moins en partie, au goût du moyen âge (1). Les com-

(1) Ces vitraux portent les dates de 1542, 1547, 1540 et 1556. Le deuxième fut entrepris par Bernard van Orley pour 375 florins du Rhin, « auxquels, dit M. Wauters, la fabrique en ajouta 50. On voit dans le compte de 1537-1538, que pour aider la fabrique à payer ce

positions de Van Thulden ont un aspect plus théâtral et ne s'accordent pas aussi bien avec l'architecture.

La note inscrite sur les cartons de Sainte-Gudule semble prouver que Théodore avait quitté la Belgique avant l'année 1656, pour se fixer dans sa ville natale (*habitante Sylvæ-Ducis*). Émilie de Solms l'avait chargé précédemment de travailler à l'histoire peinte du célèbre stathouder Frédéric Henri. Van Thulden y représenta les forges du Vulcain, morceau très vigoureux d'exécution et d'une brillante couleur, qui orne encore une salle de la *Maison-au-Bois*, près de La Haye. Peut-être la noble veuve eut-elle l'habileté de le retenir en Hollande; peut-être le charme de La patrie fut-il assez fort pour le captiver; peut-être le dépérissement graduel de la Belgique lui inspira-t-il le désir de transporter ailleurs son chevalet. De Bie, copié par Houbracken, nous apprend qu'il demeurait à Bois-le-Duc, en 1662. Il est positif qu'il y passa toute la dernière partie de son existence et y mourut vers l'année 1676. Soit qu'il fût de race noble ou qu'il eût pris des armoiries, selon la mode du temps, il portait de sable à trois tierces d'or, au chef de même.

Il était très laborieux, suivant le témoignage d'Houbraken. C'est probablement ce passage que Descamps a interprété à sa manière, quand il nous

vitrail, le conseil des finances lui accorda, à la demande réitérée des marguilliers, une somme de 174 florins, provenant du second lot d'une loterie qui avait eu lieu à Bruxelles, lot qu'avait gagné un bâtard nommé Robert van Frere, et qui, par suite de son décès, était échu au gouvernement. » (*Histoire de Bruxelles.*) Il est probable que les autres coûtèrent le même prix.

dit que Van Thulden avait le travail difficile, quoique ses œuvres semblent peintes avec facilité. Je ne crois pas que son pinceau ait longtemps traîné sur les toiles que nous possédons de lui : la pesanteur de la main est peut-être, en peinture, le vice qui se déguise le plus malaisément.

Les Français peuvent juger de son style par le tableau que renferme le Louvre, et qui porte la signature du maître : *T. van Thulden F...* Il représente le Christ apparaissant à sa mère. Pâle de ses longues souffrances et le regard plein d'une muette adoration, la Vierge est tombée à genoux devant le Rédempteur. Un ange écarte le voile noir qui couvrait sa figure. Le Sauveur, debout et plus grand que nature, se penche vers elle pour la relever. Il a une belle tête noble et douce, mais un peu froide : c'est un Jésus-Christ flamand, avec de longs cheveux blonds. Près de lui un ange adulte, au gracieux visage, porte l'étendard qui atteste le triomphe du révélateur sur la mort. Derrière le Fils de l'homme, on aperçoit David, les justes et les saintes femmes de l'ancienne loi, qu'il a tirés des limbes. Ces têtes, originales et bien dessinées, expriment la piété, la reconnaissance, la vénération. Au dessus du Christ et de sa mère, de petits anges soutiennent en voltigeant un lambel qui porte ces mots : *Regina cœli lætare.* Dans le haut de la toile, d'autres anges, grands et petits, font de la musique. Les divers personnages que nous venons de décrire forment un ensemble harmonieux ; le dessin est libre, facile et hardi ; la couleur a ces teintes rompues, ces transitions multipliées que l'on remarque chez tous les grands coloristes. Il n'est pas

un point de la toile où ne se trahisse l'imitation de Rubens, mais une imitation faite par un homme habile et distingué.

Le *Triomphe de la religion* et la *Chute de l'hérésie*, deux tableaux qui ornent l'église Saint-Pierre, à Gand; méritent moins d'éloges. Le premier me paraît être une copie de la toile de Rubens que l'on voit au Louvre, mais une copie sensiblement modifiée. Les figures ont une mesquinerie de lignes dont l'œuvre de Pierre Paul est tout à fait exempte. On remarque dans les chairs des ombres d'un gris bleuâtre, qui émoussent la couleur, en détruisent l'harmonie et donnent à l'ouvrage un air de gravure enluminée. La *Chute de l'hérésie* est un morceau difficile à comprendre, comme la plupart des productions allégoriques. On y voit Luther, Calvin et leurs sectateurs précipités sur la terre, pendant que le maître souverain de toutes choses, le Temps, emporte dans les cieux la religion orthodoxe, au dessus de laquelle flotte une banderolle où sont écrits ces mots : *Hoc est corpus meum*. Les couleurs n'ont pas la franchise, les objets n'ont pas le relief que savait leur donner Rubens.

Ces compositions mystiques doivent étonner, venant d'un peintre qui a fait des œuvres assez lestes et des tableaux de ripaille, où la goinfrerie et la paillardise atteignent des proportions inaccoutumées. Van Thulden cependant afficha toujours une grande dévotion, pieuse tenue que le gouvernement espagnol rendait nécessaire. De 1637 à 1639, il fut administrateur de la chapelle du Saint-Sacrement, à Saint-Jacques d'Anvers. Dès l'année 1634, il avait été signalé

comme digne de remplir l'emploi de marguillier dans la même église. *Dignus, dignus est intrare.* Aussi la tradition le désigne-t-elle comme l'auteur d'un ouvrage mystique, placé dans l'église de la Chapelle, à Bruxelles, qui me semble néanmoins avoir plus de rapport avec la manière de Quellin le vieux qu'avec la sienne. Il représente *saint Augustin et sainte Thérèse implorant Dieu pour les âmes du purgatoire.* C'est une œuvre très belle et très singulière. Les personnages sont réunis dans une église. Saint Augustin, coiffé d'un mitre, tient dans sa main droite et élève vers le ciel un cœur brûlant, d'où s'échappe du feu et de la fumée. D'autres saints, groupés derrière lui, aux deuxième et troisième plans, regardent avec une surprise bien naturelle ce phénomène bizarre. Sur le devant, à droite, deux prédestinées s'associent à l'offrande par leur pieuse émotion. L'une, habillée de bleu et de rouge, la tête couronnée d'une chevelure gris de lin, se touche la poitrine de la main gauche, comme pour faire aussi l'offre de son cœur : ce doit être sainte Thérèse. L'autre, femme blonde qui porte une robe jaune clair, est tout en harmonie dans un ton d'or. A gauche, un individu magnifique, tête nue et agenouillé, fait le même geste que sainte Thérèse. C'est un élan général de dévotion. Au bas de l'image, on aperçoit les têtes des malheureux qui brûlent dans les flammes du purgatoire. Les ornements de l'autel cachent peut-être la signature du peintre.

L'église Sainte-Vaudru, à Mons, renferme un tableau analogue, dû au pinceau de Van Thulden, où l'on retrouve partout son genre d'élégance. Il a pour

sujet la glorification de saint François de Paule. Le cénobite, en robe grossière de moine, est emporté au ciel par des angelets et, autour de lui, des anges assez nombreux jouent de divers instruments ou portent les emblèmes de la passion. Au dessus du bienheureux plane une tiare, comme s'il avait refusé la papauté. La figure est belle, pleine d'émotion et de recueillement. Le bas de la toile offre des personnages et des symboles que je n'ai jamais pu expliquer : un ange adulte assis, quatre individus qui semblent représenter les quatre éléments, une femme tenant une lampe et un homme portant un plateau couvert de fruits. Quelque sens que puissent avoir ces figures mystérieuses, elles sont extrêmement bien peintes.

Nous analyserons encore un tableau de Van Thulden, pour montrer sa manière sous tous les aspects. Il se trouve chez Mme Wuyts, rue du Jardin, à Anvers, et figure Diane revenant de la chasse. La déesse est une jolie Flamande, vêtue d'une courte robe, qui laisse voir ses jambes et une partie de ses bras. Elle a une tête blonde, sérieuse et pensive, que surmonte le croissant; des perles et une étoffe dont l'extrémité flotte en banderolle derrière elle, composent sa coiffure. Grasse, blanche, potelée, elle doit être douce de caractère, un peu gourmande et un peu paresseuse. Aussi appuie-t-elle son arc sur son épaule pour le porter plus facilement. Ce n'est point sous ces traits que l'imagination se représente la farouche et solitaire divinité, la pâle Cinthie au front rêveur, l'agile et gracieuse reine des bois. Sa suivante, laide créature, marche près d'elle et porte un

lièvre mort au bout d'une pique. Les chiens courants ont très bonne tournure : on les attribue à Jean Fyt. Le coloris, vigoureux dans la nuance sombre, est digne de l'excellente école d'Anvers (1).

Peu d'artistes, il faut en convenir, ont possédé un talent aussi souple, aussi varié que celui de Van Thulden. Il a obtenu dans le drame les effets les plus saisissants, montré une verve égale dans les scènes comiques, brillé par l'élégance, le charme et la poésie dans les sujets gracieux, abordé enfin sans maladresse les confuses régions de l'art mystique. On peut dire aussi qu'il a été le maître le plus ingénieux et le plus spirituel de l'école d'Anvers. Il possédait une si grande habileté de main que plusieurs de ses tableaux ont été attribués à Van Dyck et à Rubens. Nous avons décrit un de ses ouvrages qui porte le premier nom dans le catalogue de Dresde; on voit à Saint-Pétersbourg, chez le comte de Nesselrode, une Sainte Famille exécutée par lui, que la perfection du travail, la force et l'éclat lumineux de la couleur ont fait longtemps regarder comme une œuvre de Pierre Paul. D'une autre part, une sainte Catherine d'Alexandrie, agenouillée devant la Vierge et devant son fils, qui la couronne de laurier, en présence de sainte Apolline et de sainte Marguerite, passe à

(1) La Belgique possède quatre autres productions de Van Thulden : un Christ à la colonne fait partie du musée de Bruxelles; la cathédrale de Saint-Sauveur, à Bruges, renferme une image de la Vierge, une image du Sauveur et un martyr de saint Liévin, qui est une œuvre d'élite. On ne peut en dire autant du premier tableau, où le Christ a des traits stupides, une attitude ignoble, des cheveux emmêlés qui lui tombent sur la figure. Ce doit être une charge dissimulée.

Dresde pour un tableau d'Érasme Quellin le vieux, malgré l'analogie de la facture avec la manière de Van Thulden (1). On admire beaucoup au musée du Belvédère, mais cette fois sous le nom du maître, une autre Vierge assise sur un trône et portant son fils, adorés l'un et l'autre par trois femmes, qui représentent allégoriquement la Flandre, le Brabant et le Hainaut (2).

Le meilleur travail de Théodore, comme graveur, le seul qui mérite une mention honorable, c'est le recueil des arcs de triomphe placés sur le passage du prince-cardinal Ferdinand, lors de son entrée solennelle dans la métropole flamande, ouvrage que nous avons cité plus haut en parlant de Rubens (3), ce grand coloriste ayant exécuté tous les modèles. Bolswert et Jean Neeffs prêtèrent leur concours à Van Thulden, mais seulement pour quelques planches.

(1) N° 1008.

(2) Cette toile est signée en toutes lettres : *T. van Thulden fecit*, A° 1654.

(3) Page 223.

CHAPITRE XXIV

AUTRES ÉLÈVES DE RUBENS

ABRAHAM VAN DIEPENBECK. — Sa biographie, sa manière. — C'était un homme inférieur parmi les élèves de Rubens. — Il a peint beaucoup d'œuvres médiocres. — Tableaux de piété, scènes libertines, imagerie dévote, peintures politiques. — Diepenbeck travaillait comme un industriel. — Ruine et décadence de la Belgique ; traité de Münster. — Joie insensée de la population. — JUSTE VAN EGMONT. — Après avoir étudié sous Gaspard van Hoeck, il passe dans l'atelier de Rubens. — On l'appelle en France. — Il seconde Vouet, comme il avait longtemps secondé Pierre Paul. — Curieux détails sur l'origine de l'Académie française de peinture et de sculpture : Van Egmont se distingue des autres fondateurs par son zèle. — Succès qu'il obtient en France. — Tableaux de sa main qui nous restent, gravures d'après ses compositions. — Il retourne à Anvers, où il meurt. — PIERRE VAN MOL contribue avec lui à l'établissement de l'Académie des beaux-arts. — Courte biographie. — Examen de ses rares ouvrages.

Abraham van Diepenbeck vint au monde, comme Van Thulden, à Bois-le-Duc, ville qui faisait alors

partie de la Belgique : on suppose que ce fut en 1607, mais rien ne prouve l'exactitude de cette date, et il y a lieu de croire qu'il vit le jour à une époque un peu plus récente. Le nom du maître qui lui apprit les éléments de son art est demeuré inconnu. Il s'adonna d'abord à la peinture sur verre, et la beauté de ses images diaphanes lui acquit une réputation. Les accidents inséparables de ces fragiles travaux lui en inspirèrent néanmoins le dégoût. Il entra dans l'atelier de Rubens pour s'habituer aux couleurs à l'huile (1); son talent s'y développa de telle façon que le maître glorieux l'employa comme auxiliaire en plusieurs circonstances, lorsqu'il èxécutait de grands ouvrages. Dans le but de faciliter son enseignement, Pierre Paul avait fait imprimer deux manuels, le premier renfermant vingt planches, y compris le titre, où on lit : *P. P. Rubens delineavit, Paul. Pontius sculpsit, Antverpiæ apud Al. Voet;* le second seulement dix-neuf. Des leçons écrites venaient donc à l'appui de ses leçons verbales, et concouraient avec son exemple à former ses élèves.

Abraham voulut voir l'Italie, mais n'y demeura que peu de temps. Revenu sur les bords de l'Escaut, il montra une imagination fertile, que secondait un pinceau leste et adroit. Il semble n'avoir point complétement délaissé la peinture sur verre, car il exécuta pour la cathédrale, pendant l'année 1635, un vitraïl qui subsiste encore et offre les images des

(1) CORNILLE DE BIE, page 284. Les obligations de Diepenbeck envers le grand peintre se trouvent aussi constatées au bas de son portrait gravé en 1661, c'est à dire de son vivant.

quatre aumôniers alors en fonctions (1). Le 4 janvier 1636, il fut reçu *poorter* ou bourgeois d'Anvers, et l'acte officiel le désigne comme peintre sur verre. Au mois de juin 1637, il épousa Catherine Heuvick, fille de maître Luc Heuvick et de Marie Verbert; maître Luc était notaire à Anvers et secrétaire du bourg de Schelle, où eut lieu la noce. Ce mariage fut très fécond; dans un espace de dix années, il donna le jour à huit enfants.

Une chose singulière, c'est que Diepenbeck ne se fit pas recevoir franc-maître avant 1638. On ne peut expliquer une admission si tardive que d'une manière : avant cette époque, il travaillait uniquement pour Rubens et n'avait pas besoin du diplôme qui autorisait à travailler pour le public. Les jésuites avaient fondé à l'église Saint-Jacques, en 1585, une pieuse confrérie que l'on nommait la *Sodalité de la Vierge*. Abraham van Diepenbeck s'y affilia et, le 18 juin 1639, fut promu au grade de *consultor*, espèce de titre honorifique.

Les couches nombreuses et précipitées de sa femme eurent le triste résultat que nous avons déjà vu se produire tant de fois dans la vie des peintres flamands : le 29 mars 1648, Catherine Heuvick mit au monde son huitième enfant et décéda peu après, exténuée sans doute par ces grossesses multipliées (2).

(1) Elles étaient jadis surmontées des *Sept Œuvres de miséricorde*. On voit un second vitrail de Diepenbeck dans l'église Saint-Jacques, au dessus du maître-autel : il figure la vierge Marie et le Sauveur tenant sa croix.

(2) Les archives de Saint-Luc mentionnent le paiement de sa taxe mortuaire en 1648-1649.

Malgré les soins que réclame une famille nombreuse, Diepenbeck attendit jusqu'en 1652 pour prendre une nouvelle compagne. Le 13 mai, dans le bourg de Schelle, où avait eu lieu son premier mariage, il épousa Anne van der Dort. On a retrouvé l'acte par lequel il fut autorisé à passer hors d'Anvers la première nuit de ses noces, sans perdre son droit de bourgeoisie (1). Cette seconde union ne fut pas stérile et donna encore au maître ingénieux quatre héritiers, un garçon et trois filles. Jeanne Marie, née le 27 décembre 1654, vit le jour la première; elle épousa, le 25 juillet 1681, Georges van Bredael, bon peintre de chasses et de paysages, fils du célèbre Pierre van Bredael, qui servit de témoin, avec un autre artiste renommé, Pierre Ykens.

Charles Ier attira Diepenbeck en Angleterre, et lui fit exécuter des dessins pour un ouvrage sur la fameuse expédition de lord Newcastle, mais ne put le retenir : Abraham se hâta de regagner les bords de l'Escaut. Il ne suivit pas l'exemple de Van Thulden, n'abandonna pas dans sa vieillesse la métropole du commerce flamand, car il termina ses jours à Anvers, en 1675, comme l'attestent les registres de l'église Saint-Jacques.

Diepenbeck n'est pas un homme de la même taille et de la même valeur qu'Erasme Quellin, Jean van Hoeck et Théodore van Thulden. Il plonge en partie dans la pénombre qui enveloppe les médiocrités. Quelques ouvrages de lui manifestent un vrai talent;

(1) Il est daté du 11 et porte la signature de Grégoire del Plano, second bourgmestre.

d'autres ont la fadeur qui caractérise les travaux des hommes secondaires. Telle est la dévote image du musée de Bruxelles, représentant saint François à genoux devant un autel, où se trouve exposé le saint Sacrement : les bras étendus, il fixe sur l'ostensoir des yeux extatiques et injectés de sang. De petits anges, qui battent des ailes dans le haut de la toile, soutiennent un médaillon que traverse le mot *Charitas*. Leurs formes sont gracieuses, leurs poses pleines de facilité. Mais avec quelque bienveillance qu'on examine ce tableau, rien n'y dépasse la sphère moyenne où volent lourdement les esprits inférieurs.

Une toile placée dans le chœur de l'église Saint-Frédégand, à Deurne, près d'Anvers, a moins de mérite encore. Elle représente Saint-Norbert donnant au bienheureux Waltmann la crosse et la bénédiction abbatiales, qui lui confèrent la dignité de supérieur dans le monastère de Saint-Michel : les prélats de Tongerloo, Averbode et Middelbourg, trois couvents issus de la première fondation, se tiennent agenouillés derrière leur nouveau collègue. Ce tableau avait été commandé par Jean Chrysostome van der Sterre, abbé de Saint-Michel, homme de mérite qui protégea les arts et les lettres ; Waltmann y fut peint sous ses traits, et la toile décora une cheminée de son logis. Feu Hermann Seerwaert, curé de Deurne, paroisse que desservait autrefois l'ordre de Prémontré, le donna, il y a une vingtaine d'années, à l'église Saint-Frédégand.

Le motif n'était pas très avantageux et le peintre n'en a pas tiré tout le parti possible. Saint Norbert debout, en costume d'évêque, a une attitude raide et

gauche qui empêtre tout son corps. Sa mitre énorme ajoute à sa mauvaise grâce. Un acolyte monstrueux placé près de lui, vêtu de blanc et large comme un bœuf, appartient au domaine de la caricature. Avec son type déplaisant, Waltmann ne vaut guère mieux : son œil pâle, enfoncé sous le sourcil, et une énorme bouche lui donnent l'expression la plus triviale, et la teinte uniforme de sa chair augmente son insignifiance. Les trois supérieurs agenouillés derrière lui sont de la même farine, et les anges adultes mêlés à cette production vulgaire manquent tout à fait de grâce. Ce qu'il y a de mieux, ce sont les angelets qui planent dans le ciel. L'exécution prouve de la facilité, la couleur est assez bonne, mais pâle et fade. On quitte l'église en songeant aux belles toiles de Rubens et de ses grands élèves (1).

Diepenbeck heureusement a fait de meilleurs ouvrages. *Abraham servant une collation aux trois anges*, tableau que possède la galerie de Munich, est un joli travail. Les messagers divins sont assis; le patriarche agenouillé prend du pain dans une corbeille pour le leur offrir. Curieuse comme une femme, Sarah examine la scène par une porte entre-bâillée. Un ange blond, aux ailes blanches et à la tunique rose,

(1) Les rédacteurs du catalogue d'Anvers manquent à un tel point de goût et de discernement qu'ils sont tombés en extase devant cette malheureuse image : « Maint de ses chefs-d'œuvre, disent-ils en parlant d'Abraham van Diepenbeck, a été attribué à Rubens, et cet honneur est échu, entre autres, à l'admirable toile, qui, après avoir été pendant de longues années, un des principaux ornements du logis de l'abbé Saint-Michel, brille aujourd'hui de tout son éclat au chœur de l'Église du village de Deurne, près d'Anvers. »

produit un excellent effet. L'image cependant n'a rien qui puisse enthousiasmer.

Le musée de Berlin renferme une toile assez bonne d'Abraham van Diepenbeck, un *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie* (1). C'est un grand tableau décoratif, d'un aspect tout flamand, qu'anime une véritable inspiration. Des chairs roses et claires s'y enlèvent sur un fond sombre, procédé habituel de l'auteur. Il y a, au second plan, une belle tête d'homme, un portrait magnifique.

Betty Paoli vante beaucoup une représentation allégorique du néant des choses humaines, que possède le musée du Belvédère : « C'est un morceau, dit-il, non seulement plein d'idées, mais d'une facture très heureuse. Dans la principale figure, il y a quelque chose du scepticisme désespéré de Faust. Sur un lambel, dans les nuages, se déroule la sentence : *Nosce te ipsum.* »

Malgré ses toiles pieuses ou mélancoliques, je soupçonne Diepenbeck d'avoir été un compère assez déluré, aimant fort la bonne chère et les belles filles. Des images peu décentes autorisent à le croire. Sa *Clélie passant le Tibre*, exposée au Louvre, a l'air d'une caricature de l'histoire ancienne. L'héroïne est une grosse Flamande vêtue de rouge, montée sur un cheval de ferme, qui porte en croupe une autre gaillarde tout aussi volumineuse. Elles sont escortées par de robustes filles entièrement nues. L'une d'elle essaie de monter sur sa bête, mais comme sa lourdeur l'en empêche, un homme la saisit par le bas des

(1) N° 818.

reins et la pousse d'une manière fort plaisante. C'est une œuvre distinguée, facile, mais sans mérites supérieurs. Le même motif a inspiré à Diepenbeck une charge énorme, qui égaie le spectateur au musée de Berlin (1). On ne peut guère y voir qu'une exposition publique de dos, de cuisses, de fesses, de ventres et de tétons. Une suivante de Clélie loge avec peine son énorme derrière sur la croupe du cheval. Les types des visages, les formes des corps sont la vulgarité même. Ces grasses luronnes plaisaient sans doute à l'auteur, qui les étudiait d'après nature, car il a su leur donner un air vrai et les parer d'une belle couleur.

Deux tableaux du musée de Dresde ont le même caractère licencieux. La *Fête de Vénus et de l'Amour*, qui occupe une de ces toiles, montre, au milieu d'une excavation naturelle dans les rochers, les statues de la déesse et de son fils, objet d'une grande cérémonie. Une troupe d'hommes et de femmes, presque entièrement nus, viennent leur rendre hommage et célébrer leurs louanges. Quelques satyres, grimpés sur le haut du roc, y attachent des guirlandes de fleurs, et de petits amours forment une ronde dans l'air. Pour témoigner leur pieuse ferveur, les païens et les païennes font toutes sortes de gestes indécents, se tâtent, se palpent les jambes, les seins et des parties plus charnues encore. Au fond d'une grotte, près des statues, un satyre et une nymphe se tiennent à bras-le-corps et se baisent sur la bouche. La couleur est très belle, dans les tons clairs et vifs qu'aimait Diepenbeck.

(1) N° 964. La toile a 7 pieds 8 pouces de haut, 11 pieds de large.

Le second morceau, le *Triomphe de Neptune et d'Amphitrite*, a la plus grande analogie avec le précédent. L'auteur semble avoir tourné son sujet en plaisanterie. On prendrait encore ce tableau pour une exhibition de hanches, de reins et d'autres nudités. L'imitation de Rubens y est manifeste. Quant à l'exécution, elle se distingue par une couleur agréable et une dextérité superficielle (1).

Le catalogue attribue à Cornille Schut ces deux images voluptueuses, qui n'ont aucun rapport avec sa manière et dont la paillardise contraste avec son esprit morose. Le catalogue de Francfort ne se trompe pas moins, en signalant Abraham comme l'auteur de deux poétiques effigies que Van Thulden doit avoir peintes. Que dites-vous de ce jeune cavalier en habit de chasse, portant à l'épaule une arquebuse, la main droite appuyée sur la hanche? N'est-ce pas un travail plein d'élégance et de finesse? Et la jeune fille vêtue en bergère, qui lui forme pendant, n'a-t-elle pas un charmant visage, de beaux cheveux blonds, fins et légers comme de la soie, une toque rouge coquettement posée, une attitude pleine de grâce? Le livret prétend que ce sont des copies d'après Diepenbeck, dont les originaux se trouvent à Cassel. Or, la galerie de Cassel ne contient pas ces originaux, qui n'ont point passé dans la collection de l'Ermitage. Le même livret assure que la première toile porte le monogramme de Diepenbeck et la date de 1665. Je ne me rappelle pas avoir vu ce monogramme; mais s'il existe, il prouverait que les deux

(1) Nos 952 et 953.

tableaux sont des copies de Van Thulden par Diepenbeck, et non des copies de Diepenbeck par un artiste inconnu. Cette manière d'idéaliser un portrait, de le mettre en action, est tout à fait dans le goût du premier peintre. L'excellence de la facture révèle le pinceau d'un maître (1).

Les tableaux de Diepenbeck que Pierre de Jode, Waumans, Pierre de Balliu, Paul Pontius, Cornille Galle et Bolswert, c'est à dire les plus éminents graveurs, ont reproduits sur le cuivre, ne font pas concevoir une haute idée de son talent. On doit croire néanmoins qu'ils n'ont pas choisi pour modèles ses travaux secondaires. Une de ces estampes, une des meilleures, représente une scène de l'enfance du Christ et rappelle une production analogue de Jean van Hoek. Deux petits anges viennent de préparer le berceau de Jésus, qui est endormi dans les bras de sainte Anne. La Vierge montre le lit de la main droite, et la grand'mère se soulève pour coucher le bambin. Derrière elles, le maître de la maison dort déjà sur un fauteuil. Par une croisée, au delà d'une haie, on aperçoit la campagne. C'est un morceau bien composé, mais d'un moindre charme que les intérieurs du même genre dessinés par Van Hoeck. Les personnages n'ont pas l'ampleur et la puissance

(1) Nos 239 et 240. Le nouveau catalogue du Louvre attribue à Diepenbeck la jeune femme assise au pied d'un arbre et jouant de la guitare, pendant qu'un jeune homme vêtu en berger lui fait une déclaration d'amour. Dans le précédent livret, cette charmante idylle était classée parmi les œuvres de son maître. Le lecteur sait maintenant qu'il faut la restituer au gracieux Van Thulden.

qu'on admire chez ce dernier; les draperies, au contraire, pèchent par excès d'abondance.

L'*Ecce homo*, que Pierre de Jode a gravé, est encore un assez bon ouvrage. Les mains liées devant lui, portant dans sa gauche le roseau dont on lui a fait un sceptre, le Christ, environné de ses ennemis, apparaît sur une plate-forme, d'où il domine le peuple. La foule stupide s'agite au dessous de lui, en proie à des fureurs bestiales. Quelques individus ont apporté une croix et la montrent d'un air impérieux, comme pour demander qu'il y soit cloué. L'ignominie et la bêtise de cette plèbe sont très bien rendues. « Que son sang retombe sur notre tête et sur la tête de nos enfants! » Voilà le cri dont la multitude salue toujours ses libérateurs. Elle outrage ceux qui l'aiment, frappe ceux qui lui témoignent de la compassion, donne la mort à qui lui apporte la vie.

La *Descente de croix* mérite aussi des éloges sincères. L'opération est presque terminée, Joseph d'Arimathie et saint Jean vont déposer le Christ sur le sol. Mais entraînée par son amour et sa douleur, Madeleine, dans une belle et expressive attitude, baise les pieds sanglants du Fils de l'Homme. La composition est bien agencée, le dessin vigoureux. Un rayon du génie de Pierre Paul semble avoir touché cette page.

Le livre de Cornille de Bie renferme un portrait de Diepenbeck, gravé d'après une peinture faite par lui-même. Il a le front un peu fuyant, ce qui annonce un manque d'élévation dans le caractère; mais c'est un visage fin, aux regards scrutateurs, au nez interrogatif. De longs cheveux bouclés tombent sur les

épaules. Le pourpoint, le rabat, le manteau, qui lui donnent un air de sacristain, nous reportent au dix-septième siècle (1).

Affilié à la compagnie des Jésuites, Abraham van Diepenbeck, après avoir peint tant de scènes inconvenantes, ou même pendant qu'il les coloriait, fut entraîné par les moines subtils et par le reste du clergé anversois dans un genre de peinture que je nommerai la peinture de sacristie, faute de meilleur terme. Ces sortes de travaux représentent en fait d'art le côté mystique ou superstitieux de la piété. La plupart n'étaient même pas des tableaux, mais de simples dessins que reproduisait la gravure et que distribuaient les membres des congrégations. L'une de ces estampes, qui donnera une idée du reste, nous montre Jésus debout au milieu d'une fontaine : son sang jaillit dans la vasque par la plaie de son côté, par les blessures de ses pieds et de ses mains. Cela forme une image peu agréable. Martyres, miracles, figures de saints et d'apôtres, symboles, apparitions de la Vierge, frontispices de livres, estampes pour les enfants, costumes religieux, notre artiste ne dédaignait aucune tâche, ne repoussait aucune demande. Il aurait volontiers écrit sur sa porte : — Abraham van Diepenbeck, peintre et dessinateur, fait tout ce qui concerne son état. — Ces œuvres mercantiles n'ont donc, en géné-

(1) Au bas du portrait on lit cette inscription peu correcte : « Abraham Van Diepenbeck est né à Boisleducq, ayant cy-devant exercé pour quelque temps l'art de peindre sur les vitres, en quoy il surpasse tous ceux de son temps, mais à présent s'est adonné à peindre toute sorte de peincture, mesmes aux desseins très curieusement, ayant eu pour maître Pierre Paul Rubens, tient sa résidence à Anvers. »

ral, d'autre intérêt que de signaler une tendance du maître. Chez les élèves secondaires de Rubens, l'industrie commençait à endommager l'art, comme le lichen, la mousse et les champignons détériorent les arbres vieillissants. Une danse des morts, en trente scènes, constitue néanmoins un travail assez curieux.

Docile envers le clergé, Abraham ne se montrait point rebelle envers la puissance. On remarque dans son œuvre deux gravures considérables, qui ont plus d'un mètre de haut. L'une représente la statue de l'empereur Ferdinand III, autour de laquelle sont groupés une multitude de petits anges, de figures symboliques et d'inscriptions flatteuses. L'autre, commandée à l'artiste par un certain Claude, comte de Collalto et de Saint-Sauveur, que l'on y voit sur un tertre, nous met devant les yeux le Panthéon de la maison d'Autriche, vaste monument dont une foule de personnages emblématiques occupent le parvis, aussi bien que des amours portant des écriteaux louangeurs. Les deux planches, datées de 1645, font, du reste, honneur à Michel Natalis et à Paul Pontius (1).

C'est ainsi que, sous un gouvernement oppresseur, les arts deviennent, comme la littérature, les agents de la tyrannie. Traités en captifs de guerre, on leur met le poignard sur la gorge pour les contraindre à

(1) Diepenbeck fournit les dessins d'un ouvrage intitulé *le Temple des muses*, qui fut gravé par Corneille Bloemaert. Mariette cite de lui une eau-forte, exécutée, dit-il en 1630, qui a pour motif un jeune paysan tenant son âne par le licou et se reposant au pied d'un arbre.

chanter les douceurs de l'esclavage, les vertus et la générosité fictives de leurs maîtres. Ils prennent le luth qui ne faisait jadis entendre que des notes libres et joyeuses, et détournent la tête afin de cacher leurs pleurs. Mais peu à peu la servitude obscurcit la raison, énerve l'âme des hommes de mérite. Ils s'endorment dans une apathique indifférence, ou perdent la mémoire de leurs glorieuses destinées, se façonnent aux humbles attitudes, savourent la pitance que leur offre une main despotique. Dès la seconde génération, la métamorphose est complète. Ceux qui eussent frappé César plient le genou devant Auguste. Ils lui trouvent du mérite, ils célèbrent sa clémence, ils voilent ses difformités sous un manteau d'or. Cinquante ans ne s'étaient pas écoulés depuis la mort de Philippe II, qu'une bigoterie catholique remplaçait, comme nous venons de le voir, l'indépendance de l'esprit flamand. Ces provinces, où la Réforme avait conquis tant d'adhésions, qui seraient devenues entièrement calvinistes sans les bûchers espagnols, se plongeaient maintenant dans la dévotion la plus mesquine et dans les ténèbres du mysticisme. Les fils oubliaient les tortures de leurs pères, leur affreuse mort sur l'échafaud, sur la roue, sur le chevalet, au milieu des flammes de l'inquisition. Ils reniaient les martyrs de la violence et du fanatisme étranger, ils donnaient raison à leurs cruels oppresseurs, ils tiraient aussi le glaive de l'intolérance et demandaient stupidement des proscriptions. Eux qui auraient dû garder une haine éternelle pour la famille de Charles-Quint, la glorifiaient et l'adoraient; ils ne voyaient pas se dresser sur le seuil de toutes les églises les fantômes

de leurs aïeux égorgés. Cela ne semblerait-il point justifier les tyrans, si l'on pouvait justifier le crime et absoudre la honte? Les tableaux d'Érasme Quellin et d'Abraham Diepenbeck me font souvenir d'un mot terrible, qui exerça l'influence la plus décisive sur Robert Bruce. Il portait d'abord les armes contre sa patrie, dans les rangs des Anglais. Un jour, après une victoire longtemps disputée, il s'assit avec les capitaines du sud pour apaiser en toute hâte une faim dévorante; tel était son épuisement qu'il négligea de se laver les mains, et ses mains étaient encore rouges de la part qu'il avait prise au combat. « Voyez donc cet Écossais qui mange le sang de ses frères, » dit assez haut un des chefs présents. Cette parole, plus acérée qu'une dague, frappa Robert Bruce au cœur. Il jura de défendre à l'avenir sa patrie, d'être bientôt, s'il le pouvait, son libérateur et son vengeur. On sait avec quel héroïsme il exécuta sa promesse. Eh bien, la dévotion des Flamands me rappelle le mot qui le pénétra de repentir. Les fils des victimes de la brutalité espagnole ont, depuis le seizième siècle, mangé le sang de leurs pères.

Rubens était mort à propos pour ne pas voir la décadence de sa patrie, comme Raphaël pour ne pas voir le sac de Rome par les troupes du connétable de Bourbon. Sous un gouvernement inepte, la Belgique tombait dans la langueur et le marasme. Les soldats de la France et des Provinces-Unies saccageaient tour à tour son territoire. Commencée en 1635, après l'alliance du cardinal de Richelieu avec les Hollandais, la lutte s'envenimait de jour en jour. Les bandes espagnoles, d'abord victorieuses, essuyèrent des

échecs réitérés. La prise d'Arras, investie par les Français le 19 du mois de juin 1640, inaugura cette suite de défaites. Trois ans plus tard, le duc d'Enghien exterminait à Rocroi la vieille et célèbre infanterie castillane. Attristée de ces nombreux revers, qui épuisaient ses forces et vidaient son trésor, l'Espagne souhaitait enfin obtenir la paix. Un traité fut conclu à Münster, avec la Hollande, le 30 janvier 1648; mais le plus terrible désastre n'aurait pu être aussi funeste pour les provinces belges, que les conditions auxquelles leurs adversaires du Nord leur vendirent le repos. Quoiqu'une seule des clauses stipulées fût onéreuse, elle contenait implicitement la ruine des Pays-Bas catholiques. Elle portait : « L'Escaut sera fermé du côté des États. » Or, du côté de la Hollande se trouve l'embouchure du fleuve; c'était donc annuler ce port immense, où affluaient des milliers de vaisseaux, qui débarquaient à Anvers les produits des contrées voisines et des contrées lointaines, puis emportaient les nombreuses marchandises fabriquées dans le pays. Notez bien que, depuis l'ensablement du chenal de l'Écluse, la Belgique ne possédait point d'autre havre. Lui interdire la mer n'était-ce pas la frapper, en quelque sorte, de paralysie? Sans navigation, plus de commerce; sans commerce, plus d'industrie possible. Les manufactures allaient se changer en déserts, le murmure du vent dans les salles vides remplacer le bruit des marteaux et des métiers; bientôt le négociant resta seul des journées entières, au fond de son comptoir silencieux, pendant que l'herbe envahissait les cours et que ses galions moisissaient à l'ancre. La fureur,

les persécutions espagnoles avaient déjà beaucoup diminué l'opulence d'Anvers. Mais quel spectacle douloureux dut-elle offrir, lorsque toutes les voiles abandonnèrent l'Escaut l'une après l'autre, et que sur ses quais, jadis pleins de tumulte, encombrés de ballots, de marins et de portefaix, on n'entendit plus que le gémissement des flots contre les dalles? Le soleil, qui se couchait au delà du fleuve, parmi les vapeurs d'un sol marécageux, était l'emblème des futures destinées de la ville : sa brillante fortune allait disparaître sans retour!

Le croirait-on néanmoins? Les habitants célébrèrent par des fêtes cette paix désastreuse. Le pacte conclu avec la Hollande fut publié à Anvers le 5 juin 1648, et fit éclater dans la population des transports de joie. On avait dressé sur la grande place et devant l'hôtel de ville une estrade magnifique, haute de 45 pieds, large de 67, dont les ornements supérieurs atteignaient les combles du palais communal. On y voyait de nombreuses figures symboliques et mythologiques : la Paix, la Justice, l'Abondance, Neptune, Apollon, Cérès, Mercure, l'Allégresse publique, tenant dans sa main droite une guirlande de roses blanches et rouges, emblème traditionnel de la ville. Partout s'alignaient des inscriptions grecques et latines, confectionnées ou choisies par Gevaerts. Celle qu'on lisait au dessous de la statue du roi d'Espagne, Philippe IV, disait avec une pompe emphatique : *S. P. Q. Antverpiensis ob celeste munus exultans*, *hoc Pacis desideratissimæ theatrum, perpetuæ fidei et gratitudinis testandæ ergo, incredibili lætitiâ posuit.* Les ordres religieux déco-

rèrent splendidement l'extérieur des maisons professes; les Jésuites, voulant se signaler, tirèrent un feu d'artifice. Une multitude immense couvrait les places, inondait les rues. C'est ainsi que les nations marchent presque toujours vers l'avenir, un bandeau sur les yeux (1).

L'appauvrissement graduèl de la Belgique, si fatalement accéléré par la paix de Münster, eut pour les beaux-arts les conséquences les plus funestes. Un petit nombre de peintres suffirent à une population indigente, qui ne pouvait se disputer les œuvres du talent. Les autres coloristes durent aller chercher fortune sur la terre étrangère.

Dès le temps de Rubens, Van Dyck et Jean van Hoeck s'étaient condamnés à l'exil, Teniers le jeune avait péniblement fait reconnaître son mérite, et Van Thulden était venu travailler en France. Quelques élèves de Pierre Paul s'y établirent définitivement et s'y naturalisèrent. Parmi eux se trouvait Juste Vérus van Egmont, celui que Rubens avait envoyé à Malines ébaucher pour la cathédrale un tableau de la Cène.

Il était né Leyde en 1602 (2), suivant le témoignage du notaire De Bie, son contemporain (3). En France, où il a résidé quarante ans, il passait pour

(1) *Papebrochius*, tome V, page 15 et suiv. — *Histoire d'Anvers*, par Lepoittevin de Lacroix (Anvers, 1847, 1 vol. in-8°), page 324. — Une vue de la grande place et de l'estrade a été gravée par Wenceslas Hollar.

(2) Houbraken, tome Ier, page 223.

(3) *Le Cabinet d'Or*, page 251. Houbraken répète seulement l'affirmation, tome I, page 223.

avoir vu le jour à Anvers (1), donnée beaucoup plus vraisemblable. Il demeurait tout jeune dans la grande ville flamande, puisqu'il y fût reçu comme élève, en 1615, chez un peintre obscur, Gaspard van Hoeck, disciple lui-même de Julien Teniers, qui avait appris l'usage du crayon et du pinceau à son frère David Teniers l'ancien (2). Juste Vérus ne se contenta pas des leçons que pouvait lui donner cet homme secondaire : il passa dans l'atelier de Rubens, où il dut faire un long séjour. Le rayon inspirateur, qui féconde le talent, tomba sur lui du front de Pierre Paul. Les archives de Saint-Luc nous apprennent qu'il obtint les priviléges de la maîtrise en 1627-1628, comme élève du grand peintre. Jusqu'à cette époque, il lui servit probablement d'auxiliaire, sans chercher du travail pour son propre compte. Une occasion importante lui ayant rendu nécessaire un titre officiel, il le demanda. Quelle était cette grave circonstance? Tout donne lieu de croire que ce furent des offres venues de Paris, grâce à la recommandation de Pierre Paul; d'Egmont l'y avait peut-être accompagné en 1625, lorsqu'il dut finir précipitamment la galerie du Luxembourg. Descamps affirme que Juste Vérus abandonna de bonne heure son pays. Telle était sa hâte de passer la frontière, qu'il ne prit pas le temps de payer son droit d'admission dans la ghilde, ou n'y songea point. Il est mentionné sur les

(1) *Archives de l'Art français*, 1re série, tome I, page 369.

(2) Gaspard avait été admis chez Julien en 1596 et devint franc-maître en 1603. J'ignore s'il était parent à quelque degré de Jean van Hoeck. Il eut trois autres élèves et perdit sa femme en 1626-1627.

registres comme débiteur de la corporation, en ces termes : « Juste van Egmont. Parti..... 26 florins. » Cette note concise a l'avantage de fixer la date de son émigration. Il ne revint pas aussi aisément sur les bords de l'Escaut. La France le retint, l'adopta, le traita comme un de ses fils. Elle s'empara même de lui sans que le secours d'une enchanteresse lui fût nécessaire, car il avait épousé, ou il épousa par la suite, une Flamande qui lui survécut, Emerentiana Bosschaert. Louis XIII et Louis XIV mirent à profit son talent, mais une de ses occupations principales fut de seconder Vouet, comme il secondait précédemment Rubens. « Simon Vouet, dit Florent le Comte, employa différents peintres dans ses entreprises, suivant ce qu'ils savaient traiter, entre autres Juste d'Egmont et Van Driesse Flamans, Schalberge, Patel, Van Boucle, Bellange et Cotelle, tous excellents hommes dans leurs différents caractères (1). » Félibien s'exprime en des termes analogues (2). Corneille de Bie atteste que le roi et les grands seigneurs comblèrent notre artiste de dons et de prévenances. Juste van Egmont fut un des fondateurs de l'Académie française de peinture et de sculpture : il se distingua même de ses confrères par son zèle, quand il s'agit de l'établir. Les curieux mémoires que M. Anatole de Mon-

(1) *Le Cabinet des singularités*, t. III, page 57.

(2) « Comme Vouet faisait faire des patrons de tapisserie de toutes sortes de façons, il employait encore plusieurs peintres à travailler sur ses desseins aux paysages, aux animaux et aux ornements. Entre ceux-là, je puis vous nommer Juste d'Egmont et Vandrisse, Flamans. » FÉLIBIEN, *Entretiens sur la vie et les ouvrages des peintres les plus célèbres*, tome II, page 189.

taiglon a publiés et qu'il attribue avec beaucoup de vraisemblance à Henri Testelin, nous donnent les détails les plus précieux sur l'origine de ce corps et un petit nombre de renseignements sur les faits et gestes de notre artiste; mais ce récit, j'ose le dire, n'est pas glorieux pour la France. La vieille confrérie de Saint-Luc déploya en cette occasion tant de lâche astuce, d'opiniâtre bassesse et de jalouse vanité, que l'on ne trouve rien de pareil dans l'histoire de la peinture en Belgique, en Hollande, en Italie et en Espagne. D'après Testelin lui-même, ce n'était pas l'amour de l'art qui l'avait fait établir, mais la nécessité de mettre un terme aux pillages des artistes. Les peintres du moyen âge employaient des matières précieuses, telles que l'or et l'argent, des couleurs rares et assez chères. « Bientôt ils se prévalurent de cette circonstance pour commettre une infinité de fraudes, tant par rapport à la qualité que sur la quantité de ces matières. Les tribunaux étaient fatigués à l'excès des plaintes qui leur en venaient de toutes parts. Cependant nulle règle certaine, nulle loi pour aider à y statuer. Ainsi ces prévaricateurs exercèrent pendant assez longtemps leurs vexations avec une sorte d'impunité. Pour obvier à ce désordre, M. le prévôt de Paris fit assembler un certain nombre des plus honnêtes gens d'entre les peintres et sculpteurs de cette capitale. Ce fut l'an 1391, et, de leur avis et consentement, il fit rédiger plusieurs articles de statuts et règlements, à l'instar de ceux qui avaient lieu chez les autres corps de métiers de la ville. Il fit élire en même temps des jurés pour gérer la nouvelle com-

munauté, avec pouvoir de faire des visites réglées, d'examiner les matières employées dans les ouvrages en question, de saisir en cas de contravention, poursuivre, etc., et enfin fit établir une maîtrise exclusive pour le fait de peinture et sculpture et tout ce qui pouvait y avoir rapport (1). » Nous avons voulu citer ce passage textuellement, parce qu'il est des plus extraordinaires. Voilà, en vérité, une source bien pure!

Issue du vol et de la fraude, la jurande parisienne ne démentit point sa noble origine. On lui avait d'abord donné pour chefs des gens de mérite; ils ne tardèrent pas à être supplantés par les intrigants, par ces vils frelons qui, n'aimant point le travail et ne sachant rien faire, inquiètent, fatiguent, découragent les hommes laborieux, mettent la ruse, le mensonge, l'effronterie à la place du talent et, après une guerre infâme, que leur manque de sensibilité leur permet de poursuivre sans fin ni trêve, demeurent presque toujours les maîtres du terrain. L'auteur anonyme explique leurs perfidies dans des termes si énergiques et si vrais, que je ne puis me défendre de le citer encore : c'est la nature prise sur fait. « Un des premiers actes de ces hommes vains et ignorants fut de s'ériger en juges et en tyrans de ces mêmes arts, dont ils s'étaient vus naguère, et dont ils étaient en effet les suppôts très subalternes et très méprisés; l'intérêt sordide qui les animait, les en

(1) *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, publiés par M. Anatole de Montaiglon, tome Ier, page 6; Paris, Jannet, 1853.

rendit bientôt les persécuteurs, et devint une source inépuisable de vexations. Plus de repos, même pour les sujets de la plus haute espérance ou du mérite le plus confirmé. Ce ne furent que saisies, que poursuites, qu'exécutions, de tout temps inconnues aux beaux-arts. Guerre ouverte surtout contre les étrangers d'une certaine réputation ou d'une certaine capacité, qui en venaient chez nous accroître la lumière. Nulle voie pour se rédimer de cette persécution, par les frais exorbitants et arbitraires attachés à l'obtention de la maîtrise, et aux paiements desquels il fallait toutefois se soumettre, ou renoncer au séjour de la capitale et à l'exercice des arts. »

N'est-ce pas admirable? Ne reconnaît-on point cette vile engeance qui, dans la politique, dans l'industrie, dans les arts, dans la littérature, se glisse partout, aspire à tout, s'empare de tout, pour tout salir, pour tout gâter, pour abattre toutes les fleurs, pour corrompre tous les fruits ou pour les empêcher de naître? Cruelle malédiction attachée au genre humain, sortes de vers intestinaux qui lui labourent les entrailles, y dessèchent les principes de la vie et font de son existence un désordre perpétuel!

Les confrères de Saint-Luc ne s'arrêtèrent pas en si bon chemin. Ce n'était pas assez de dominer eux-mêmes, ils voulurent faire dynastie, concentrer, immobiliser le pouvoir dans leur famille. En même temps qu'ils fermaient les portes de la jurande à tous ceux qui méritaient d'y entrer, ils y recevaient sans apprentissage, sans étude et presque sans frais, non seulement leurs adeptes, leurs complices, mais leurs enfants en bas âge! Spectacle merveilleux! des bam-

bins au maillot étaient décorés du titre de maître ès-arts; les priviléges, qui donnaient seuls en France le droit de cultiver la peinture et la sculpture, devenaient la propriété de nourrissons plus ou moins grotesques, vagissant et pleurant dans les bras de leurs nourrices. Les charges, les honneurs, les bénéfices de l'ancienneté leur revenaient infailliblement par la suite. Personne ne pouvait prétendre qu'il avait débuté avant eux.

L'unique ressource des hommes de talent ainsi traqués fut l'intervention du roi. Ils sollicitèrent des brevets d'affranchissement, pour se soustraire au despotisme de l'avide corporation. Charles VI accorda des faveurs de ce genre dès l'année 1399. Ses successeurs les multiplièrent. Mais comme la jurande, voulant soumettre à sa tyrannie les protégés du souverain, leur suscitait mille chicanes, les plus distingués tâchaient d'obtenir un logement dans quelque maison royale, où leurs adversaires n'osaient les poursuivre. Ces inviolables retraites pouvaient seules les défendre contre la ruse, l'ambition et la haine de la maîtrise.

Voilà quelles luttes avaient encore à soutenir en France les hommes de mérite vers la fin du règne de Louis XIII. Qu'un pareil état de choses ait beaucoup gêné, retardé, limité le développement de la peinture et de la sculpture, cela ne peut faire l'objet d'un doute. Quelle différence entre les vils associés de Paris et les ghildes néerlandaises, qui ont fécondé les beaux-arts de leur chaleur maternelle, et fait éclore tant de glorieux talents!

Une dernière tentative de la jurande pour com-

pléter l'oppression devait amener une résistance victorieuse. Durant l'année 1620, elle avait sollicité et obtenu un arrêt judiciaire, qui défendait de vendre ou échanger aucun ouvrage de peinture et de sculpture, à moins d'être affilié à la corporation : les *maîtres* se réservaient ainsi le commerce des tableaux, statues et bas-reliefs. Une autre disposition du même règlement portait que nul ne pourrait exercer dans Paris l'un de ces deux arts, s'il n'avait étudié chez un des confrères l'espace de temps prescrits par les anciens statuts, et s'il n'avait en outre travaillé sous ses ordres, comme son compagnon, pendant quatre années de suite. Les marchands, que cette ordonnance ruinait, en appelèrent au Parlement, et les astucieux collègues n'osèrent passer outre. Mais voilà qu'en 1646 le repentir les prend : leur vanité se boursouffle et leur sottise fermente; ils courent chez deux peintres privilégiés, les sieurs Lévêque et Bellot, saisissent leurs ouvrages et les font assigner au Châtelet pour y voir déclarer les saisies valables. Ceux-ci exhibent devant le tribunal les brevets du roi, et les juges leur donnent gain de cause. Mais les persécuteurs n'abandonnent point leur proie; ils interjettent appel de cette décision au Parlement, et lui présentent une requête des plus audacieuses. Ils demandent « que le nombre des peintres dits de la maison du roi fût réduit à quatre ou six tout au plus, et que ce même nombre ne pût être excédé par ceux qui se qualifiaient peintres de la reine; qu'il fût enjoint à ces peintres ainsi réservés, lorsqu'ils ne seroient point employés aux ouvrages pour le service de Leurs Majestés, de travailler en

chambre pour les maîtres de la communauté, avec défense d'en entreprendre ou d'en exécuter aucuns de leur art, soit pour les églises ou pour d'autres destinations non consenties par lesdits maîtres, à peine de confiscation desdits ouvrages, de cinq cents livres d'amende, et même de punition exemplaire, s'il y échéoit, et ladite amende payable sans déport, etc.; que, sous les mêmes peines, il fût pareillement fait défense à tous lesdits peintres prétendus privilégiés, réservés ou non réservés, d'avoir ou tenir aucunes boutiques ouvertes, et y exposer en vente aucun tableau ou autres ouvrages de peinture. » Ils voulaient de plus que, si le roi ou la reine dépassaient le nombre prescrit, les jurés eussent le droit de saisir, par un acte de simple autorité, les tableaux et autres ouvrages des surnuméraires, pour être confisqués au profit de la maîtrise, et que ces derniers fussent en outre condamnés à trois cents livres d'amende; ils voulaient même, car rien ne limitait leurs prétentions, « qu'il fût loisible aux jurés de faire les visites requises par les statuts et règlements de leur communauté, à la charge d'en faire leur rapport par devant M. le lieutenant civil, en la manière accoutumée; que, à l'égard des peintres de la maison de la reine, il fût ordonné qu'arrivant le décès d'icelle dame reine, lesdits peintres demeureroient interdits de toutes fonctions dudit art de peinture, hormis toutefois qu'ils fussent maîtres de la communauté : aux offres que faisoient lesdits jurés de travailler aux ouvrages qui seroient à faire pour les maisons du roi et de la reine, toutes fois et quand il plairoit à Leurs Majestés de le leur commander. »

La suffisance, l'envie, la cupidité, toutes les ignobles passions des hommes sans talent ne se sont peut-être jamais révélées d'une manière plus impudente. Le parlement prit néanmoins en considération cet acte odieux, et les jurés triomphants se hâtèrent de signifier aux artistes, même à ceux qui habitaient le Louvre, l'ordre de se présenter devant la cour souveraine. Lebrun, dont ils redoutaient le crédit, fut seul ménagé par eux. Mais Lebrun avait résolu de faire cesser leur tyrannie, de briser entre leurs mains le pouvoir dont ils abusaient si lâchement. Il méditait depuis longtemps la fondation d'une académie, pour tenir en échec l'artificieuse cabale des sociétaires. Il mit par écrit ses idées sur la forme que devait prendre l'établissement, puis il en conféra avec les deux frères Testelin, ses amis intimes. Dès que son projet fut connu des artistes, ils se levèrent tous pour le soutenir; une longue oppression leur avait donné ce sentiment exalté de la justice, devant lequel tombent à coup sûr les dominations funestes. Des assemblées eurent lieu, où chacun montra une ardeur peu commune.

« Celles de toutes ces conférences cependant qui opérèrent d'une manière plus efficace, dit Testelin, furent celles qui se tenaient chez M. Juste d'Egmont. Elles n'étaient rien moins qu'éclatantes et tumultueuses, n'étant composées que de lui, de M. Sarrazin et de M. Corneille. Mais M. de Charmois y assistait très régulièrement, ou, pour mieux dire, il en était l'âme. » Or, ce M. de Charmois, secrétaire du maréchal de Schomberg, fut le véritable fondateur de l'académie; par ses relations, par son zèle et par

son adresse, il obtint du conseil de régence, tenu au Palais-Royal le 20 janvier 1648, un arrêt en bonne forme, qui établissait la nouvelle compagnie et affranchissait tous les artistes des persécutions jusqu'alors exercées contre eux par une bande d'ineptes despotes. Il est remarquable assurément qu'un peintre belge ait été un des principaux instigateurs de cette mesure libératrice, que son logement ait, pour ainsi dire, servi de berceau à une grande institution française, qui compte maintenant deux siècles d'existence. Un autre élève de Rubens, Pierre van Mol, et un sculpteur né comme celui-ci à Anvers, Gérard van Opstal, déployèrent dans cette occasion la même activité. Tous les trois furent au nombre des premiers académiciens (1). Dès le mois de février 1648, Juste van Egmont et Gérard van Opstal eurent l'honneur d'être classés parmi les anciens, que l'on nomma pour diriger les études, chacun pendant un mois, faire la police et veiller aux intérêts de la compagnie. Lorsqu'on s'occupa d'orner les salles qu'elle avait louées, la plupart des membres voulurent contribuer à les embellir. Juste van Egmont donna, dans ce but, le portrait du duc d'Orléans, qu'il avait exécuté lui-même. Il fut aussi un des commissaires choisis pour ratifier le contrat de jonction entre l'académie et la jurande, celle-ci ayant obtenu par ses intrigues que les deux sociétés fussent réunies. Mais elle se proposait secrètement de désorganiser le nouveau corps; et pour lui rendre le calme, pour qu'il pût

(1) Gérard van Opstal était né en 1595, et mourut à Paris en 1668, pendant qu'il exerçait les fonctions de recteur de l'Académie.

même continuer à vivre, il fallut en chasser plus tard cette turbulente faction.

Après le 5 du mois d'août 1651, où Juste van Egmont signa le traité d'alliance, on perd tout à fait sa trace. Nous apprenons seulement par le *Cabinet d'or* que, dix années plus tard, il se trouvait encore en France, où on l'entourait d'estime et se disputait ses travaux. Deux portraits de sa main, qui ornent le musée de Vienne et représentent Philippe IV dans sa jeunesse, puis dans sa vieillesse, semblent constater deux voyages en Espagne. On n'a pas d'autre renseignement sur ces pérégrinations. Pour quel motif Vérus abandonna-t-il enfin sa seconde patrie? On ne le saura peut-être jamais. Ce qu'il y a de positif, c'est qu'il retourna sur les bords de l'Escaut et mourut dans la ville d'Anvers le 8 janvier 1674, âgé de soixante-douze ans. Son corps fut embaumé, selon toute vraisemblance, car ses obsèques eurent lieu seulement le 24 : on lui fit à l'église Saint-Jacques un service de première classe, qui coûta 11 florins. Quatre jours après, sa femme paya pour le lieu de sépulture, qui lui avait été vendu, la somme de 36 florins (1). On la coucha près de son mari en 1685 (2). Quoique retourné dans les Pays-Bas, Juste n'avait point tout à fait rompu avec la France, car il mit à l'exposition publique, faite par l'académie en 1673, les *portraits de monsieur et madame Perceval et celui de leur fils.*

S'il reste peu de tableaux des peintres qui nous ont

(1) Archives de l'église.

(2) Voici leur épitaphe, que nous publions pour la première fois :

D. O. M. Justus Verus ab Egmont et Emerentiana Bosschaert Conjug. Obiit ille 8 jan. 1674, illa vero 19 junii 1685. R. I. P.

occupé tout à l'heure, ceux de Juste Vérus sont plus rares encore. On ne signale que trois portraits de sa main, conservés dans la galerie de Vienne, deux représentant Philippe IV et le dernier l'archiduc Léopold en armure complète. Ils sont très beaux, à ce qu'il paraît, d'un coloris chaud, mais d'une exécution une peu timide. Le long séjour du peintre en France doit avoir contribué à cet anéantissement de son œuvre; le peuple français n'aime point l'art du coloris, et ne prend d'ordinaire aucun soin des toiles. Le goût des images polychrômes est chez lui une importation: il préfère généralement les gravures. Aussi laisse-t-il périr les tableaux avec une insouciance caractéristique. A l'exception des pages conservées dans les demeures royales, et que les bouleversements politiques ont épargnées, combien de morceaux, entre ceux qu'exécutèrent les bons peintres du seizième et du dix-septième siècles, ont-ils échappé à l'action du temps, secondée par l'indifférence publique? Où sont les toiles des Jean Cousin, des Claude Vignon, des Vouet, des François Périer, des Lenain, des Bourdon et de tant d'autres? Les servantes les ont reléguées au fond des salles vides, les ont adossées contre les murs des corridors, et la moisissure a tranquillement effacé les couleurs, les vers ont rongé les cadres, l'humidité a pourri le tissu de chanvre, pendant que les artistes eux-mêmes tombaient en poussière dans leurs fosses inconnues.

On ne peut donc apprécier le talent de Juste van Egmont que par les estampes qui retracent quelques-unes de ses œuvres. C'est une ressource très insuffisante, mais nous n'en avons pas d'autre. Son œuvre

gravée prouve d'abord qu'il a fait beaucoup de portraits, moyen presque infaillible d'attirer sur soi l'attention, de se concilier des protecteurs et de parvenir à la fortune, pour peu qu'on ait de mérite. Les plus remarquables sont ceux de Louis XIII et d'Anne d'Autriche, de Louis XIV et de son frère, le duc d'Anjoù, peints en 1643, de Marie de Gonzague, d'abord comme princesse de Mantoue, puis comme reine de Pologne, et surtout celui de Charles de la Porte, duc de Meilleraye, pair et maréchal de France, reproduit par Nanteuil avec une habileté supérieure; cette tête vivante, ces yeux qui semblent vous regarder, font honneur aux deux artistes (1). Pour Marie de Gonzague elle a une expression fort sotte : on ne conçoit guère que Cinq-Mars ait fait le sacrifice de sa vie à une idole si peu intelligente.

Parmi les morceaux d'histoire, quelques-uns ont du charme. Ainsi, une gravure datée de 1645 nous montre le petit Jésus en chemise, qui essaie d'un air souriant ses premiers pas. Voulant le rassurer, l'encourager, sa mère lui tend les bras, non sans une certaine inquiétude. Saint Joseph, assis dans un fauteuil élevé, regarde son fils adoptif, et le petit saint Jean, debout près de la porte, le montre du doigt. C'est une jolie scène d'intérieur, avec des personnages aux formes luxuriantes. Un autre épisode paraît être la suite du précédent. Il figure saint Joseph rentrant à la maison, le dos chargé de ses outils placés dans une espèce de manne, et tenant par la main le jeune

(1) On lit au bas de la gravure : *Justus pinxit* 1648. *Nanteuil, sculp.* 1662.

Emmanuel, qui a cueilli des fleurs. Le Christ n'a pas plus de trois ans. La Vierge, assise sur une chaise, lui présente de loin un fruit : le robuste menuisier considère son pupille d'un air joyeux et paternel. C'est encore une scène de famille où règnent la même grâce légendaire et le même attrait poétique.

Les autres estampes burinées d'après Juste van Egmont, en France ou ailleurs, ne sont guère que des images de piété sans intérêt et presque sans valeur esthétique. Mais au bas de plusieurs d'entre elles, comme de plusieurs des précédentes, on lit un renseignement curieux; il y indique sa demeure, rue de Richelieu, à l'enseigne de Louis XIII, dit le Juste, d'où il résulte que ce peintre du roi, *pictor regius*, tenait une boutique pour mieux vivre, comme beaucoup d'artistes français contemporains. Les mots : *Justus van Egmont pinxit et excudit*, en sont une nouvelle preuve, puisqu'ils attestent que l'on tirait les gravures chez lui.

On possède moins de renseignements encore sur Pierre van Mol que sur Juste van Egmont. Il naquit à Anvers et fut baptisé dans la cathédrale, le 17 novembre 1599. Son père se nommait Corneille van Mol, sa mère Françoise van Beyselaer. Dès l'âge de douze ans, on le mit sous la discipline de Seger van den Grave, comme nous l'apprennent les registres de la confrérie de Saint-Luc. Il quitta ce peintre obscur pour aller se perfectionner auprès de Rubens. Il obtint le grade de franc-maître en 1622-1623. Depuis cette époque l'histoire le perd de vue. En 1648, nous le retrouvons sur les bords de la Seine, parmi les artistes qui se liguent pour renverser l'inepte domi-

nation de la jurande : son zèle et son talent lui valurent l'honneur d'être un des premiers membres de la nouvelle académie. Florent le Comte et Félibien le mentionnent à peine. « Van Mol, dit le premier, travaillait aux histoires et faisait aussi des portraits (1). » Le second dit absolument la même chose, dans des termes plus brefs encore (2). Il finit ses jours à Paris, le 8 avril 1650.

Un tableau de lui que possède le Louvre donne une idée de sa manière : il figure le Rédempteur descendu de la croix; saint Jean soutient le corps par les hanches et la Vierge en arc-boute l'épaule avec la main, pour que la partie supérieure du cadavre ne retombe pas. Son visage exprime la plus poignante douleur. De l'autre côté, Marie Madeleine baise la main du Christ et l'inonde de larmes. Derrière saint Jean, on aperçoit Nicodème, beau vieillard à barbe blanche, et derrière la noble Israélite, deux saintes femmes debout. Un panier pleins d'outils, un bassin de cuivre, celui où tomba le sang précieux du Fils de l'Homme, et les instruments de la Passion, occupent le devant du terrain. Cette toile est plus sombre que tous les ouvrages de Rubens, qui aimait tant la lumière et en baignait jusqu'à ses derniers plans : les deux saintes femmes, entre autres, disparaissent presque dans l'ombre. Le coloris nous offre cependant les nuances qu'affectionnait le grand homme; on sent, à la première vue, qu'on est

(1) *Cabinet des singularités*, tome III, page 83.

(2) *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres*, tome II, page 487.

en face d'un tableau anversois; le manteau rouge du disciple rappelle même le goût du célèbre chef d'école pour cette brillante couleur. Les types sont vulgaires, celui de Madeleine fait penser aux plus lourdes paysannes; saint Jean et Nicodème ont seuls des traits réguliers, et par suite quelque noblesse, car la dignité ne s'associe guère à la laideur. Le corps du Christ, très beau de forme, est savamment et habillement dessiné. Le faire annonce une main magistrale, et, nonobstant les défauts de l'œuvre, il y avait alors en France très peu d'hommes capables d'en tracer les contours; je doute qu'un seul d'entre eux fût assez bien doué pour peindre avec ce sentiment de la couleur, sentiment à la fois plein d'énergie et de délicatesse.

D'après un auteur moderne, on voyait jadis dans le réfectoire de l'abbaye Saint-Germain des Prés, à Paris, une très belle *Nativité* de Pierre van Mol (1). Il avait peint, avant de quitter la Belgique, le portrait de David Teniers l'ancien, gravé par Leysebetten pour Cornille de Bie.

L'Adoration des mages, que possède le musée d'Anvers, fait concevoir une opinion très favorable de son talent. Le petit Jésus paraît accepter l'or que lui présente un vieux monarque agenouillé devant lui, portant une longue barbe blanche et un manteau de brocart, dont trois enfants, agenouillés comme lui, soutiennent les pans. Les deux autres mages et leur suite, composée en grande partie de soldats bien ar-

(1) *Guide des amateurs de tableaux* pour les écoles allemande, flamande et hollandaise, par Gault de Saint-Germain, tome Ier, page 46.

més, forment cercle autour du groupe principal. Un bouquet de bois et une ruine composent le fond. Au rebours du tableau conservé en France, celui-ci se distingue par un coloris clair et brillant, où domine le goût de Rubens : les ombres seules ont encore un peu de sécheresse et une dureté que Pierre Paul évitait soigneusement. Plusieurs têtes, plusieurs personnages sont d'un très beau dessin, quoiqu'il y règne en général de la vulgarité. Les expressions, les effets de couleur méritent aussi de grands éloges. Mais ce qu'il y a surtout d'admirable, ce sont les trois délicieux enfants qui soutiennent le manteau du roi mage. On ne peut rien voir de plus beau, comme types, sentiment et coloris. Une grâce parfaite anime ces formes charmantes, et la poésie de leur âge brille sur leurs traits délicats (1).

Parmi les estampes peu nombreuses qui retracent quelques tableaux de Van Mol, figurent deux beaux portraits. L'un, buriné par Van Schuppen en 1668, nous offre l'image du baron Charles de Houël. Un romancier ne pourrait choisir un type plus avenant: front pur, nez irréprochable, grands yeux magnifiques et pleins de douceur, bouche noble et régulière, fines moustaches accompagnées d'une petite impériale, ces traits charmants qui tourneraient la tête à bien des femmes, sont encadrés d'une chevelure

(1) Ce tableau ornait jadis l'autel des tailleurs, dans la cathédrale d'Anvers. Descamps cite un autre ouvrage de Pierre van Mol, qui retraçait la même légende et parait le maître-autel du prieuré de Groenendael, non loin de Bruxelles. « Il y a du mérite et assez de la manière de son maître, » dit le lourd écrivain, dans son *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant.*

abondante et légère, tombant sur les épaules en flots gracieux. Le jeune chevalier porte une armure complète, une écharpe et un splendide rabat de guipure. Le peintre et le graveur semblent avoir fait assaut de talent, pour reproduire comme il le méritait ce suave modèle. L'autre effigie, où l'on admire le travail ferme et délicat du célèbre Nanteuil, nous offre un prélat raide, ambitieux, fièrement hypocrite, au nez mince, aux yeux rapprochés.

Une Scaramouche, exécuté par Le Blond d'après Van Mol, est, dans un genre différent, un bon morceau, qui dénote de la verve comique. Regardez cette attitude de matamore, cette poitrine bombée, ces jambes capricantes, cette main gauche appuyée sur la garde de la flamberge, qui en redresse la pointe jusqu'au dessus de l'épaule, ces moustaches en croc, cet air avantageux. N'est-ce point là le fanfaron, le hâbleur, le tranche-montagne, le fier-à-bras italien? *Diogène cherchant un homme avec sa lanterne*, que notre artiste a peint au Vatican, doit encore être une œuvre d'élite, une scène plaisante et bien rendue, autant qu'une gravure médiocre permet de l'affirmer (1).

(1) Le célèbre catalogue de M. Winckler indique trois autres pièces : 1° saint Jean-Baptiste au milieu du désert, puisant dans une coupe de l'eau jaillissante (Petrus de Jode, sculp.); 2° le Sauveur descendu de la croix et pleuré par les siens (Montcornet excud.); 3° une Jeune femme toute nue, assise sur un coussin et parlant à une vieille femme placée derrière elle.

CHAPITRE XXV

AUTRES ÉLÈVES DE RUBENS : LES PAYSAGISTES

JEAN WILDENS. — Son adresse à mettre les fonds en harmonie avec les personnages. — Emploi que Rubens fait de son talent. — Propos des envieux. — Biographie de l'artiste. — Extrême rareté de ses tableaux. — Idée que les gravures donnent de sa manière. — LUCAS VAN UDEN. — Renseignements sur sa vie. — Peintures conservées à Dresde et à Bruxelles. — Il copiait trop ingénuement la nature. — Absence de calcul et de parti pris. — Excellentes eaux-fortes, poétiques et originales. — FRANÇOIS WOUTERS. — Son succès en Allemagne. — Il passe en Angleterre, puis revient sur les bords de l'Escaut. — Toiles peu nombreuses qui nous restent de lui. — Persécution des jaloux. — Sa fin mystérieuse. — JACQUES FOUQUIÈRES. — Ses travaux dans le Palatinat, son séjour en France. — Succès qu'il y obtient. — Il est nommé baron. — Amour-propre excessif, démêlés avec Poussin. — Manière poétique de Fouquières, charmants effets. — Gravures nombreuses d'après ses tableaux. — Il est un des fondateurs du paysage moderne. — Abandon où il tombe, misère de ses derniers jours.

Partie d'un centre unique, l'école de Rubens devait aborder toutes les routes de la peinture. Quatre élèves du grand homme s'adonnèrent de préférence au paysage. Il se servit de leur pinceau pour exécuter les ciels, les terrains, les arbres et les fleurs de ses nombreuses toiles. L'un, qui se nommait Jean Wildens, était né en 1584, dans la ville d'Anvers. Un certain

Pierre Verhult se chargea, en 1596, de lui apprendre les éléments de la peinture; au bout de huit ans, il devenait franc-maître. Les registres de la corporation le désignent ainsi : *Jean Wildens, le fils, peintre, dans la maison du Geai*, ce qui veut dire qu'un geai colorié ou sculpté ornait la façade de la maison où vivait sa famille. En 1610, un an et quelques mois après le retour de Pierre Paul à Anvers, Jean Wildens admit comme élève dans son atelier Abraham Leerse, pendant qu'il recevait lui-même les leçons du prince de l'école. Bientôt il fut en état de lui prêter son concours. Il possédait une adresse toute spéciale et savait, de la manière la plus ingénieuse, mettre les fonds en harmonie avec les groupes et les portraits. L'envie, qui a recours à tous les moyens, qui se sert de tous les prétextes, jugea qu'elle pouvait exploiter la collaboration de Jean Wildens et de Rubens. « Pierre Paul, dirent les jaloux, est bien heureux d'avoir un si habile auxiliaire; les œuvres du maître gagnent beaucoup aux accessoires qu'y ajoute le disciple. Privé de cet aide, il se trouverait dans un extrême embarras, ou ses tableaux perdraient considérablement de leur charme. » Pour toute réponse, le grand homme exécuta seul plusieurs paysages, notamment une vue de sa demeure champêtre, et coloria deux sites éclairés par un ciel orageux. Les malveillants furent réduits au silence (1). Mais ces vains propos ne troublèrent pas l'amitié qui unissait les deux peintres.

Jean Wildens ne se contentait pas de seconder

(1) Campo Weyerman, tome Ier, page 282.

Rubens : il peignait pour son compte d'agrestes perspectives, qu'il étoffait lui-même, ou faisait orner d'épisodes par d'autres coloristes. Il avait l'habitude de dessiner autant que possible d'après nature : les environs de Harlem, cette gracieuse campagne où Wynants et Berghem trouvèrent tant d'inspirations charmantes, lui fournirent un grand nombre de vues et de motifs.

Le peintre observateur épousa dans la cathédrale, le 12 novembre 1619, Marie Stappaert, fille de Michel Stappaert et de Marie Sterk, baptisée à Sainte-Walburge, le 9 juin 1602. Ses jours formaient donc un chapelet beaucoup moins long que celui de l'artiste : elle avait dix-sept ans et quelques mois, tandis que Jean Wildens parcourait sa trente-sixième année. Sa jeune compagne lui donna bientôt un fils, que l'on porta, le 7 août 1620, à l'église Saint-Georges, où il reçut les noms de Jean-Baptiste. L'année suivante elle lui fit un cadeau pareil, mit au monde un petit garçon, qui fut baptisé Jérémie, le 27 novembre. Il suivit la même carrière que son père et obtint le titre de franc-maître en 1646-1647; mais, jeune encore, il s'évanouit dans l'ombre où disparaissent les hommes médiocres.

Sa mère était la cousine d'Hélène Fourment, la seconde femme de Rubens. Elle ne put voir conclure l'alliance qui rapprochait sa famille du grand homme, car elle termina prématurément ses jours, le 29 mai 1624, et fut enterrée à Notre-Dame, dans le pourtour septentrional du chœur. La pauvre femme n'avait pas encore tout à fait vingt-deux ans! L'artiste demeura fidèle à son souvenir.

Jean Wildens affichait de pieux sentiments qu'il éprouvait peut-être. En 1634, il fut porté sur une liste comme étant digne de remplir les fonctions de marguillier, à l'église Saint-Jacques, et, le 8 avril 1637, il contribua pour une somme de treize florins à l'achèvement du chœur.

Pierre Paul le nomma un de ses exécuteurs testamentaires. Jean Wildens lui survécut treize ans et mourut, le 16 octobre 1653, dans la Longue rue Neuve qu'il habitait alors. On tendit pour ses funérailles le chœur de l'église Saint-Jacques et on réunit sa dépouille à celle de sa femme, sous les voûtes de la cathédrale. Son fils Jérémie lui survécut peu de temps : le 14 janvier 1654, moins de trois mois après la mort de son père, on chantait en son honneur les psaumes funèbres. On lui fit dans la même église un service de première classe et il alla reposer dans le même tombeau (1). Il n'avait jamais été marié.

(1) On fait habituellement mourir Jean Wildens en 1644 ; mais son inscription funèbre, relevée par la commission de la province d'Anvers, qui publie toutes les épitaphes historiques du pays, réfute cette vieille erreur :

D. O. M.

Begravenisse van den
eersamen Joannes Wildens
schilder sterf den 16
october a° 1653 out 69 iaer
ende Jouffrau Maria Stappaert
syn huysvrau
sterf den 29 mey a° 1624
ende Jeremias Wildens
ionckman haerlieder soon
out 32 iaer sterf
den 30 décember a° 1653
Bidt voor de sielen.

Jean Wildens dut orner peu de toiles pour son propre compte, puisqu'on l'employa presque toujours comme auxiliaire. De là l'extrême rareté des ouvrages qui portent son nom. Je n'en ai vu qu'un seul, au musée de Dresde (1). Il figure un chasseur revenant avec du gibier, pendant l'hiver, par un temps de neige. Trois chiens accompagnent le franc-tireur, dont deux sont des levrettes très bien exécutées. C'est un grand tableau, sec et dur d'aspect, où il y a du mérite, où il n'y a pas de charme; l'auteur a dû mieux réussir en d'autres occasions, mais il est difficile de le constater par soi-même.

Descamps fait un pompeux éloge de deux compositions qui ornaient jadis, à Anvers, la chapelle de Saint-Joseph, dans l'église des Falcontines : l'un représentait la fuite en Égypte, l'autre une halte de la sainte Famille pendant cette retraite précipitée : des anges semblaient offrir quelques rafraîchissements aux proscrits. Les figures, peintes par Langen-Jan, étaient si belles, qu'on les aurait crues de Van Dyck. Le paysage surpassait toutes les autres productions de l'auteur. Gault de Saint-Germain parle de ces deux morceaux comme s'il les avait vus. Le monument qu'ils décoraient ayant été transformé en caserne pendant l'occupation française, je doute que Gault de Saint-Germain ait pu les admirer. Il emploie d'ailleurs les mêmes termes que Descamps, ou peu s'en faut, pour exprimer son opinion d'emprunt.

Une *Chasse au cerf* et une *Chasse au héron dans un pays sauvage*, possédées par l'hospice Landau, à Nu-

(1) N° 898. Le tableau est signé : IAN WILDENS FECIT 1624.

remberg, sont des œuvres importantes, qui justifient la renommée du peintre : la conception, l'agencement et la hardiesse de la facture dénotent l'influence de Rubens, le sentiment qui les poétise révèle la personnalité de l'auteur. Le vaste paysage du marquis de Bute, en Angleterre, constate son point de départ : on y retrouve le genre de composition et le faire minutieux de Roland Savery. Jean Wildens l'a certainement exécuté dans sa jeunesse.

Un paysage gravé en 1650 par W. Hollar nous fait aussi connaître le talent de Wildens. Un cavalier y suit au galop le bord d'un fleuve que divise une île, où une métairie se dresse dans la vapeur des eaux; de grands arbres décorent çà et là une de ses rives, la plus voisine du spectateur; une bourgade enveloppée de feuillages orne l'autre rive, et une grande côte plantureuse, qui monte en pente douce jusqu'à un moulin à vent, ferme l'horizon. Cette agreste scène a le charme d'une vue d'après nature. Il existe encore une suite de douze mois, peinte par Wildens, gravée par Jacques Matham, Henri Hondius et André Stock. Ces amples compositions rappellent les tableaux de Brueghel le vieux et ont de l'analogie avec les toiles de Lucas van Uden. Ce sont des ouvrages un peu trop simples, où l'on n'a pas assez cherché l'effet. Il y a du naturel, de la facilité, presque pas de conception, ni d'effort pour charmer par une image exquise, par une combinaison frappante. La gravure est trop simple aussi. Les interprètes se sont contentés de rendre le modèle sans chercher finesse, sans lutter, au moyen d'habiles procédés, contre les avantages du pinceau.

L'œuvre, en conséquence, est terne, froide et ingrate.

Mai et *Juin* toutefois, si les morceaux copiés possédaient une belle couleur, devaient flatter l'imagination, cette impérieuse souveraine de la littérature et des beaux-arts : il y a de l'espace, de l'eau, des arbres, une abondance de feuillages qui éveille un sentiment bucolique. *Juillet* représente avec assez de bonheur la coupe des foins dans une belle campagne; *Septembre*, une chasse dans une épaisse forêt, scène vive et habilement disposée; *Octobre*, un site au milieu de hautes montagnes, où le soleil darde une gerbe de rayons à travers les nues; *Novembre*, une côte maritime battue par la tempête, qui va briser un petit vaisseau contre les rocs; *Décembre* enfin, un village dans un bassin alpestre et blanchi par la neige, où l'on amène, où l'on tue et flambe des cochons pour l'hiver.

Lucas van Uden exécuta aussi des fonds derrière les personnages de Rubens. Né dans la ville d'Anvers, le 18 octobre 1595, il fut baptisé à Notre-Dame le 21 du même mois, et eut pour parrain Pierre Bosmans, pour marraine Élisabeth Moons. Son père, qui avait été reçu franc-maître en 1587, se nommait Arnould van Uden; sa mère, Jeanne Tranoy. Arnould dirigea les premières études de son fils, et le vit bientôt dépasser de beaucoup le point où il pouvait lui-même s'élever. Le jeune artiste ne fut néanmoins reçu membre de la ghilde anversoise, comme fils de maître, qu'en 1626-1627. Une admission si tardive donne lieu de supposer ou qu'il avait fait une longue absence, ou que Rubens, l'occupant toujours, lui rendait inutiles les priviléges de la maî-

trise. Dans cette hypothèse, il ne dut songer à se créer une existence indépendante que pour se marier. A peine reçu franc-maître, en effet, le 14 février 1627, il épousa dans la cathédrale Anne van Woelput. Les mariés eurent pour témoins Jacques van Uden, oncle ou frère de Lucas, et Georges van Woelput. Cette union donna le jour à quatre enfants, dont le dernier vint au monde le 29 septembre 1633. Que se passa-t-il ensuite? Pendant quarante ans, on perd l'artiste de vue, et on ne le retrouve qu'à son lit de mort. C'est une lacune bien vaste pour la curiosité d'un historien. Tout ce qu'on entrevoit dans ces ténèbres, c'est qu'il dut faire un long voyage en 1650, puisqu'il demanda, le 31 décembre 1649, à être inscrit sur le registre des *buytenpoorter* ou bourgeois d'Anvers qui résidaient hors de la ville : cette précaution avait pour but de conserver le titre et les droits de citoyen dans la grande commune. Si faible que soit ce renseignement, il faut s'en contenter. Van Uden mourut à Anvers du 18 septembre 1672 au 18 septembre 1673.

Les nombreux tableaux de sa main qu'on voit à Dresde permettent de juger son talent et ses habitudes : le mot de méthode serait trop ambitieux pour lui. C'était là justement ce qui lui manquait : il travaillait sans système, sans parti pris, sans poursuivre un but spécial. La nature le dominait si bien qu'elle l'avait réduit en esclavage, pour ainsi dire, et que son imagination n'osait franchir le cercle dont la réalité l'environnait. Ses toiles prouvent triomphalement l'impossibilité d'admettre en peinture un système de positivisme absolu : l'école flamande elle-

même a été contrainte de se plonger par moments, comme une Diane chasseresse, dans la source limpide et vivifiante de l'idéal. On ne parvient pas à reproduire avec succès les plaines et les montagnes, les champs et les bois, les prés et les fleurs, les étangs et les rivières, si l'on n'y met du calcul et de l'adresse. Il faut choisir entre les formes, les couleurs, les effets de lumière, et ne pas copier trop docilement les églogues capricieuses que la nature ébauche. Van Uden ne combinait rien, ne modifiait rien, acceptait et retraçait les vues agrestes comme elles s'offraient à lui. De là résultait une grande inégalité dans ses ouvrages, qui sont quelquefois heureux, quelquefois trop simples. Les rencontres qu'il faisait dans ses promenades décidaient la question. Il y a une similitude manifeste entre ces œuvres impersonnelles et les vues topographiques de Pierre Snayers, les paysages trop vrais de François van der Meulen. Un tableau de Dresde figure une vaste campagne que l'on pourrait croire peinte par le dernier (1). A gauche, un rang de collines qui part du fond de la perspective, vient aboutir au premier plan, où le terrain forme trois étages, trois gradins naturels. Le plateau supérieur porte une vaste maison rustique, au toit élevé, une auberge probablement, dont la cheminée fume et vers laquelle, en suivant la seconde terrasse, chemine une noce villageoise : il est empanaché de grands arbres, qui traversent toute la toile et se perdent dans le cadre. A l'étage

(1) N° 972. Les personnages sont de David Teniers le jeune, la toile porte la signature : *L. V. Uden.*

inférieur, des paysans se saluent, causent ensemble ou arrivent pour prendre part à la fête.

Avec les éminences de gauche forme opposition, sur la droite, une immense plaine, baignée par une rivière qui se disperse en plusieurs bras et fait des haltes dans plusieurs étangs. Un ciel parsemé de nuages couronne cette vue agreste; il est d'une extrême simplicité, ne révèle aucun effort pour donner aux vapeurs un aspect frappant et original. Même absence de recherche dans la distribution de la lumière : le paysage est éclairé d'un jour tranquille et monotone; on voudrait que le soleil y jetât des traînées de rayons, y formât de puissants contrastes. La couleur est vraie, douce, agréable, mais n'offre point de ces délicatesses ou de ces tons vigoureux qu'affectionnent les grands maîtres. En somme, l'œuvre entière a une apparence naïve : c'est une étude d'après nature faite avec une ingénuité un peu trop primitive.

D'autres sites rustiques, possédés par la même galerie, ont le même caractère. La nature s'y trouve flegmatiquement reproduite, sans l'intervention du peintre, pour ainsi dire; le tableau a l'impartialité d'un miroir. Aucun indice de sentiment, de rêverie, aucun élan d'imagination n'y trahit la personnalité de l'artiste, comme dans les belles pages de Ruysdael, de Berghem, des deux Huysmans, dont le plus habile est le moins connu (1).

Quelques passages semblent dénoter un plus grand

(1) Nos 973, 974, 975, 979. Le no 974 est signé : *Lucas van Uden inve.*; le no 975 : *L. V. V.*

travail de composition (1). Mais ce n'est, je crois, qu'une simple apparence. Un hasard propice aura conduit le peintre devant des modèles heureux, offert à sa vue des scènes bien agencées qu'il a mises à profit. On dirait que l'affaire s'est passée entre la nature et son pinceau. Rien de subjectif, rien qui accuse la poétique influence d'un idéal personnel. Sur une de ces toiles, un fleuve serpente avec grâce entre des rives boisées, en réfléchissant un ciel bleu (2). Il forme au premier plan une petite cascade, où sont tombées deux grosses branches mortes. Un arbre poussé près de la cascade, au sommet d'une humble éminence, occupe le milieu du tableau, monte hardiment vers le ciel et se heurte contre le cadre. Il se détache sur un nuage blanc, qui traîne au loin à la cime des bois. Cela forme un ensemble attrayant, une image où l'esprit trouve ce qu'il cherche, des effets supérieurs à la réalité commune. Van Uden les a-t-il inventés, combinés, a-t-il puisé en lui-même le charme qui poétise son œuvre? J'en doute beaucoup. Deux autres pages déroulent à la vue des sites analogues, mais moins heureux d'aspect et de couleur (3); un fleuve glisse dans chacune entre de hautes collines et des touffes d'arbres. Van Uden semble avoir aimé beaucoup les rivières. Sur un dernier paysage, le ciel d'un profond azur, où flottent çà et là des nuées brillantes et diaphanes, glace de rayons obliques et de lueurs étranges un

(1) Nos 971, 976, 977, 978. Le no 971 est signé : *L. V. V.* 1656.

(2) No 971.

(3) Nos 976 et 977.

courant tortueux, qui se déroule entre de faibles éminences (1).

Quand on examine ces œuvres de près, en amateur curieux, on voit qu'elles sont peintes d'une manière facile, rapide, très légère, un peu décorative, méthode convenable pour un homme employé surtout à brosser des fonds de tableaux. Les arbres cependant ne révèlent point la hâte et l'insouciance d'un mercenaire qui expédie une besogne; ils n'ont pas tous le même aspect, ne sont pas ramenés à un même type pour faciliter le travail : caractérisés avec soin, au contraire, on peut sur-le-champ distinguer leur espèce et les désigner par leur nom.

Le musée d'Anvers possède deux tableaux qui confirment toutes les observations précédentes. L'un retrace un paysage flamand, un site vrai et varié, que l'auteur doit avoir peint d'après nature. Deux grands arbres s'y dressent sur un tertre, au milieu de la toile, la traversent tout entière et vont se perdre dans le cadre. Le jour où l'artiste observa et copia cette idylle, l'atmosphère si souvent obscure des Pays-Bas ne jetait sur les champs qu'une clarté grise et terne. Van Uden reproduisit ingénument ce qu'il voyait. Il n'y a donc pas de lumière dans son tableau, et la sombre uniformité de cette grande page non seulement la prive de tout charme, mais lui enlève tout effet de perspective (2). L'autre toile représente l'abbaye de Saint-Bernard, sur l'Escaut. C'est une vue topographique, dans le genre

(1) N° 978.
(2) N° 606.

des œuvres de Snayers, mais plus dure de ton et moins bien exécutée (1).

Une page du musée de Bruxelles égale comme attrait les meilleures productions de Dresde. Van Uden a peint le site, David Teniers les personnages, qui n'ont qu'une très faible importance. Ce sont des villageois faisant leurs préparatifs pour aller vendre au marché leurs légumes, dont ils remplissent une charrette : deux autres Brabançons trapus causent debout, à quelque distance. Un mamelon coiffé de vieux arbres, qui ont une excellente tournure, occupe la gauche et forme contraste avec la grande plaine déroulée à droite. Dans l'intervalle coule une rivière torrentueuse, dont les flots impatients font tourner la roue d'un moulin. La perspective de la plaine, allant se noyer dans le bleu de l'horizon, est très bien faite, et les nues légères, qui traversent le ciel pâle, semblent y cheminer de la plus douce allure : elles forment sur le blême outremer de longues bandes d'or aux teintes mourantes. La couleur est juste et agréable : elle prend des tons vigoureux dans les arbres qui couronnent le tertre et dans les végétaux moins fiers qui dessinent au pied une guirlande de verdure. Le tableau, en somme, a du charme et fait rêver au poème éternel de la nature.

On peut voir encore à Bruxelles, chez le comte Dubus de Ghisignies, deux toiles de Van Uden, l'une grande et l'autre petite, qui achèveront de faire connaître sa manière. La grande a pour sujet une cam-

(1) N° 336.

pagne étendue, que traverse une petite rivière et que terminent au loin des collines bleues. Un bouquet de vieux arbres monte hardiment sur la gauche; des arbres plus éloignés, occupant par suite moins de place, forment un autre groupe sur la droite. Des vaches, des moutons et des chevaux, accompagnés de leurs gardiens, broutent l'herbe cà et là. Évidemment les compositions de Van Uden se ressemblent toutes un peu, nouvelle preuve que l'initiative chez lui avait un faible ressort. Non seulement la toile que nous venons de décrire satisfait comme ensemble, mais elle a quelque chose de noble et de riche. La couleur, sombre et forte, rappelle les tons de Paul Bril; le travail, d'une nature bien différente, dénote des habitudes expéditives. Les feuilles ne sont pas traitées une à une, comme au seizième siècle, mais par masses, pour l'effet général. Les buissons, les herbes, les troncs d'arbres, les animaux et les personnages trahissent la même impatience d'arriver au but. Manquant de fini, ces tableaux ont besoin d'être bien conservés, pour ne pas déchoir et tomber dans l'imagerie. Aussitôt que la négligence ou l'action du temps souffle un brouillard à la surface, ils prennent un aspect décoratif.

Le petit morceau, où les figures et même le terrain du premier plan, ainsi qu'une maisonnette, sont évidemment de Teniers, montre encore mieux les défauts de cette manière. Les dimensions de l'œuvre étant plus restreintes, la touche trop large, l'exécution trop peu détaillée produisent un mauvais effet. Le paysage ainsi traité n'a plus l'air que d'une ébauche. Le site pourtant n'est pas dénué de charme.

Un large fleuve coule à travers le tableau, des nues singulières flottent dans le ciel, laissant échapper en forme de gloire, par un intervalle, les rayons du soleil; à droite, un massif d'arbres, une église et une cabane.

Antoine van Dyck a exécuté sur cuivre le portrait de Lucas van Uden, tenant une gravure à la main. Sa physionomie répond au caractère de ses tableaux : il a le type et l'expression d'un homme simple, timide, sans vanité, sans ambition, quelque chose même de triste et d'abattu, comme s'il avait éprouvé de grands malheurs, était accablé par le travail ou par les difficultés de la vie. Cette figure humble, tranquille, résignée, convenait à un homme qui servit presque toujours d'auxiliaire, devait se plier aux exigences d'autrui, faire en quelque sorte abnégation de lui-même. Il avait le physique de l'emploi, comme on dit dans la langue du théâtre.

Van Uden montrait plus d'initiative comme graveur à l'eau-forte. Il a exécuté une soixantaine de planches avec une habileté supérieure. C'est même lui, si je ne m'abuse, qui a fondé le paysage à l'eau-forte, tel qu'on le pratique depuis deux siècles. Rien de charmant comme ses petits morceaux, gravés d'une pointe fine et légère; Weirotter, De Boissieu et Bléry ont marché (peut-être sans le savoir) sur les traces du vieux maître. Dans ces planches délicates, on admire la beauté des sites et des effets de lumière, une touche moelleuse, un habile emploi du clair-obscur. Il y a un talent de mise en scène que n'offrent pas souvent les toiles du peintre. Une des grandes estampes mérite pour l'époque le nom de

chef-d'œuvre et n'a pas été beaucoup surpassée. Elle expose à la vue un ample paysage, qui fait penser aux œuvres contemporaines d'Hobbéma : de vieux arbres espacés ombragent le terrain, que sillonne une rivière pastorale, pleine d'herbes fluviatiles; l'onde bucolique se perd dans un lointain lumineux du plus poétique effet. Lucas tenait sans doute beaucoup à cette gravure, car il l'a signée en toutes lettres : *Lucas van Uden pinxit, invenit et fecit.*

Quatre morceaux d'après le Titien paraissent indiquer un voyage en Italie, que l'artiste pourrait bien avoir fait en 1650. Un autre paysage est la copie d'un tableau de Rubens, comme l'atteste l'inscription (1). Le *château de Cleydael*, gravé en 1661, rappelle les toiles trop simples dont nous avons signalé le caractère naïf : cette gravure de commande est presque enfantine et l'absence complète d'effet lui donne l'air d'un plan topographique. On peut lui opposer une scène à grand spectacle, une *Fuite en Égypte*, où la famille exilée traverse un canton des Alpes, où un fleuve encaissé roule entre de hautes montagnes; les voyageurs cheminent sur un plateau élevé qui domine son cours.

Plusieurs compositions de Van Uden ont été reproduites en France. Un recueil intitulé : *le Livre des paysages, gravé d'après Lucas van Uden, par Soubeyran*, fut publié à Paris, chez Rognié, rue Saint-Jacques. Il y a beaucoup d'effet dans ces estampes, comme dans les petites eaux-fortes

(1) *Pet. Paul Rubenius pinxit; Lucas van Uden fecit; Franciscus van den Wyngaerde excud.*

du maître anversois. De Marcenay mit au jour, en 1755, une planche dont Lucas lui avait fourni le modèle : le tableau appartenait au fameux comte de Vence, maréchal-de-camp et amateur des plus distingués. Elle porte pour légende : *Le ciel se couvre, hâtons-nous*. Le ciel se couvre, en effet, pendant que les rayons obliques du soleil, déjà masqué par les nues, miroitent sur un fleuve; des gens qui viennent de le traverser pressent le pas à l'entrée d'une forêt. On sent, pour ainsi dire, approcher l'orage, tant les symptômes des crises atmosphériques ont été bien observés et bien rendus par le peintre. L'original de cette pièce devait causer une vive et poétique impression.

Les morceaux les plus estimés de Van Uden ornaient autrefois la cathédrale de Saint-Bavon, à Gand, où ils étaient suspendus contre les murailles des chapelles qui entourent le chœur.

La description de sa manière, esquissée par Houbraken, a jusqu'ici défrayé tous les critiques et tous les historiens : une traduction littérale permettra de le constater. « Il est indubitable que l'Aurore, lançant les rayons de sa coiffure dorée au dessus de l'horizon brumeux, quand les feuilles dégouttent encore de la rosée nocturne, que les vapeurs matinales couvrent les champs comme un crêpe bleuâtre, que les toits des villages, les sommets des tours apparaissent çà et là teints d'une couleur safranée, montre les effets les plus pittoresques aux paysagistes, qui peuvent en profiter, s'ils les transportent sur leurs toiles en temps opportun. C'est ce que Lucas van Uden avait soin de faire, car on dit qu'il s'arra-

chait aux douceurs du sommeil, sortait au point du jour, et allait dans les bois, dans les prés, où bondissait joyeusement le bétail, où l'herbe étincelait de rosée, où le soleil nouvellement levé se mirait dans les ruisseaux et les fontaines. Sa touche vaporeuse et légère, l'habileté que manifeste chaque partie de ses tableaux, l'élégance facile avec laquelle il peignait ses arbres, ses terrains, ses fonds, et rendait la perspective aérienne, lui ont acquis une réputation honorable parmi les amateurs de l'art. » On trouve rarement des passages aussi poétiques dans les livres des historiens hollandais; celui-là transformé en prose vulgaire, a fourni à Descamps, Gault de Saint-Germain et Fiorillo, la matière de leurs articles sur Lucas van Uden. Il passe pour avoir exécuté la figure aussi bien que les grandes productions. Comme s'il eût voulu lui rendre la pareille, son maître peupla fréquemment ses toiles de petits personnages.

Il ne faut point juger notre artiste d'après les deux paysages de sa main conservés au Louvre et placés jadis dans l'église Saint-Louis des Français, à Rome. L'un forme le décor d'un enlèvement de Proserpine; on voit dans l'autre Cérès apprenant de la nymphe Cyané quel est le ravisseur de sa fille. Ce sont des toiles blafardes, où dominent le gris, le vert pâle et le bleu clair. On dirait des peintures à la détrempe plutôt que des peintures à l'huile. Nulle harmonie ne règne entre ces teintes glaciales, qui donnent l'idée de ce que doit être un printemps de la Nouvelle-Zemble. Je croirais volontiers qu'un altération quelconque a changé l'aspect de ces images et de beaucoup d'autres, comme un effet chimique a rendu mo-

nochrômes ceux de Van Goyen et azuré ceux des Brueghel. Un critique moderne, Gault de Saint-Germain, avait la même opinion. « Il n'est pas rare, dit-il, de voir adjuger aux enchères les tableaux de Van Uden pour un prix médiocre, surtout quand ils sont de grande dimension; ce qui prouve que les exemples du bon goût ne sont pas toujours recherchés. A la vérité, il faut de l'éclat pour plaire, et le coloris de Van Uden est monotone : le temps, en agatisant les matières colorantes, ne leur a pas été favorable. »

La manière la plus commode d'apprécier Van Uden et de lui rendre justice, sans faire des centaines de lieues, c'est d'examiner avec attention ses eaux-fortes. On trouve réunis dans un bon nombre l'effet et le naturel. Ces gracieuses images nous transportent au milieu des champs : voilà bien les hameaux que nous connaissons, les fraîches clairières. les étangs bordés de plantes chevelues, les allées profondes où le soleil levant darde ses rayons d'or, les lisières des bois, les arbres aux troncs noueux, aux flexibles rameaux, les ciels clairs où voltigent les colombes, les ciels pommelés qui divisent la lumière et semblent déployer sur nos têtes un grand réseau d'argent. Quelques morceaux plus étendus ne perdent point à la comparaison : le site où des villageois poussent une charrette embourbée, l'*Approche de l'orage* que nous venons de décrire, le prouvent amplement.

Ce fut encore un bon paysagiste que François Wouters : il obtint pendant sa vie de brillants succès. Né en 1612, dans la petite ville de Lierre, il fut tenu,

le 2 octobre, sur les fonts baptismaux de Saint-Gommaire, par François de Hasse et Marie Brabants (1). Son père, qui portait le même prénom que lui, fut reçu franc-maître en 1584, comme peintre de tableaux (*doeckscilder*). Il ne se chargea pas d'instruire son fils, mais le plaça chez Pierre van Avont, où il entra en 1628-1629. Aussitôt qu'il eut senti le charme et entrevu les difficultés de sa tâche, il voulut prendre un guide plus sûr. Rubens l'accepta pour élève et lui montra comment on assouplit ses lignes, comment on donne à sa couleur une harmonieuse magnificence (2). Il obtint le diplôme de franc-maître en 1634-1635. Sa réception lui coûta 23 florins 4 sous.

Il avait deux frères, nés peu de temps après lui (3), dont le second, nommé Pierre, cultiva aussi la peinture et entra dans l'atelier de Van Avont en 1631-1632, mais ne sut point marquer sa place au banquet de l'histoire.

François traitait aussi bien la figure que le paysage, en sorte qu'il put lui-même introduire des acteurs parmi les sites qu'il représentait. Le musée de Cassel renferme deux œuvres de sa main, qui dénotent une imagination poétique. La première retrace un paysage éclairé par la lune. Au milieu, sur un

(1) La légende placée sous son portrait, dans le *Cabinet d'or*, le fait naître en 1614; mais les registres de l'église ont permis de rectifier cette erreur.

(2) Cornille de Bie, page 175. — Houbraken, t. II, page 14.

(3) Tous deux furent baptisés comme lui dans l'église de Saint-Gommaire; Henri, le 11 janvier 1615 (parrain, Henri van Paeschen; marraine, Catherine Rigouts); Pierre, le 9 avril 1617 (parrain, Pierre Boets, marraine, Adrienne Peters).

pont de bois jeté en travers d'un ruisseau, chemine un villageois qui porte une longue perche appuyée contre son épaule : une femme et un enfant marchent derrière lui. A gauche, on aperçoit un groupe de maisons, sans doute le hameau qu'ils habitent. Trois individus, qui occupent le premier plan, paraissent deviser ensemble aux rayons de l'astre mélancolique. Le second tableau a pour motif un sujet analogue. La lune, dont le disque effleure presque l'horizon, argente de sa lumière une tranquille perspective. Sur une éminence voisine du spectateur se tiennent trois hommes, l'un desquels pêche à la ligne. Plusieurs barques sont éparpillées le long de la rivière. A gauche, s'entremêlent des arbres et des cabanes, que la pâle déesse illumine de ses regards. A droite, on découvre au loin un village endormi dans le calme et la fraîcheur des nuits.

François Wouters aimait à décorer ses paysages de femmes nues, qu'il exécutait admirablement (1). Son goût pour ces attrayantes figurines et son habile manière de les peindre allument même le courroux du vertueux Papebroeck. « Il empruntait souvent des motifs aux poètes, dit-il, représentait Vénus toute nue avec Adonis, Diane surprise par Actéon et autres obscénités de même espèce; il y déployait d'ailleurs un si grand talent qu'on le jugeait l'égal de son condisciple Van Dyck et le regardait comme s'étant aussi bien approprié la somptueuse couleur du Titien (2).

(1) Cornille de Bie, page 174. — Campo Weyerman, tome Ier, page 319.

(2) « Plurima pinxit argumento ex poetis desumpto, nudas scilicet

Il faut classer Wouters parmi les peintres flamands qui durent aux étrangers leurs premiers succès et leur fortune. Il semble avoir été appelé très jeune en Allemagne, où Ferdinand II l'accueillit de la manière la plus affable et le nomma son peintre officiel (1). Il ne pouvait alors avoir plus de vingt-deux ou vingt-trois ans, puisqu'il fut reçu franc-maître en 1634-1635, et que l'empereur cessa de vivre en 1637. Le prince dut employer très peu de temps son pinceau, car il lui permit d'accompagner son ambassadeur dans la Grande Bretagne. Peut-être sa manière paraissait-elle trop libre, son imagination trop voluptueuse au sombre despote. La nouvelle que Ferdinand venait de mourir étant parvenue en Angleterre bientôt après, l'artiste y demeura et travailla pour la cour. Charles Ier goûta fort son mérite et sa personne, toute la famille royale employa son pinceau. « Son œil doux et brillant, son esprit poétique, sa diction élégante lui assurèrent la haute estime du prince, dit Cornille de Bie, et la faveur de toute la cour (2). » Son portrait, peint par lui-même, gravé

cum Adonide Veneres, deprehensamque ab Actæone Dianam, similesque spurcitias, ea arte ut condiscipulum suum Van Dyck æquare putaretur et, æque ac ille, Titiani nitore proximè assequi. *Annales Antwerpienses*, tome V, page 161.

(1) Papebrochius, tome V, page 160. — Houbraken, tome II, page 13.

(2) *Le Cabinet d'or*, page 174. L'inscription placée sous son portrait assure qu'il devint alors peintre et valet de chambre du prince de Galles : « Il a esté disciple de P. P. Rubens et, par son adresse, faict peintre de l'empereur d'Allemagne Ferdinand 2me. Estant allé avec son ambassadeur en Angleterre et y estant arrivé, reçut la nouvelle que Sa Maj^té^ Imper^le^ estoit morte l'an 1637, devint peintre et homme

par Pierre de Jode, nous le montre en effet comme un homme distingué, au beau front, aux traits purs, aux grands yeux pleins d'expression et de douceur; de longs cheveux bouclés flottent autour de cet agréable visage, suivant la mode flamande du dix-septième siècle.

La révolution d'Angleterre allait changer les préoccupations de la famille royale. La violence des luttes religieuses mit tous les catholiques dans une position difficile et inquiétante. Wouters effrayé quitta l'île orageuse, où la persécution pouvait s'attaquer à lui. Comme un enfant qui cherche la sécurité près de sa mère, quand un péril le menace, le peintre se retira d'abord dans sa ville natale, mais retourna promptement à Anvers. Le 26 août 1641, il dut se rendre à Steen, avec Jacques Moeremans et Gaspard Jouwens, aussi peintres, pour évaluer les tableaux de Rubens qui s'y trouvaient et faisaient partie de sa succession. Il fut nommé doyen de Saint-Luc en 1649. Malgré cette distinction, il paraît avoir beaucoup souffert de l'envie : d'après le témoignage d'un contemporain, les envieux ne lui laissèrent pas un moment de repos. La haine basse et méchante, qui le persécutait avec obstination, lui faisait regretter la terre étrangère. Ami du calme, il soupirait en se rappelant la tranquillité dont il avait joui dans la Grande Bretagne et qu'il ne pouvait retrouver dans son pays. Sa fin mystérieuse permet de croire qu'il fut assassiné par un jaloux, par un de ces

de chambre du prince de Galles. » Le fils du roi, le futur Charles II, n'était alors âgé que de sept ans et ne pouvait engager à son service ni peintre, ni valet de chambre.

lâches ennemis du talent qui prennent leurs mesures pour le frapper dans l'ombre. « François Wouters, l'agréable peintre, fut tué accidentellement d'un coup de pistolet, » rapporte le chroniqueur De Bie, et il ne donne pas d'autre explication. Il ajoute seulement : « La mort lui ravit l'espoir de plus grands succès, comme il le dit lui-même sur sa couche funèbre. L'envie au cœur ulcéré lui accorda enfin le repos qu'elle ne lui avait jamais laissé pendant sa vie (1). » Papebroeck déclare ignorer la cause de son décès (2). Suivant Immerzeel, ses paysages ont un coloris agréable, mais se distinguent surtout par l'excellence de la perspective aérienne : ils semblent profonds et spacieux comme une campagne véritable. Wouters a peint aussi de grands ouvrages, qui sont moins estimés. La couleur en est souvent lourde, dit-on, et il y règne des teintes jaunâtres qui ne charment point la vue.

Voilà tout ce qu'on peut dire du talent de ce paysagiste. Que sont devenus ses tableaux? Nul ne le sait (3). Abstraction faite de ceux que j'ai décrits

(1) *Le Cabinet d'or*, page 176.

(2) « A. C. MDCLIX. Sub idem tempus, nescio an ex eadem causa (peste), obiit celebris valde pictor Franciscus Wouters, Rubenii discipulus. » *Annales Antwerpienses*, loc. cit. On trouverait peut-être quelques éclaircissements sur la mort tragique de ce peintre dans un travail manuscrit, intitulé : *Beschryving der Kerken van Antwerpen door den Konstschilder Jacobus de Witte*, que possède la bibliothèque de Bourgogne et auquel un nommé Mols a joint des notes. Pourquoi ne l'imprime-t-on pas?

(3) On en voyait un jadis, à Paris, chez le comte de Vence, qui représentait la mort de Sénèque et portait la date de 1652.

plus haut, je n'en ai vu qu'un seul mentionné dans les catalogues des galeries et collections européennes; c'est un buste de saint Joseph exposé au Belvédère, sur lequel je n'ai d'ailleurs aucun renseignement. On en retrouverait sans doute, si on fouillait avec soin les cabinets des amateurs, si on allait voir patiemment les expositions qui précèdent les ventes publiques. Mais que de temps, que de persévérance il faudrait pour obtenir quelques résultats! Que de fonds dévorerait cette lente et pénible recherche!

Le quatrième auxiliaire de Rubens pour ses fonds de tableaux, se nommait Foequier, mot que l'on doit prononcer *Foukir*, et que les Français ont naturalisé en lui donnant une tournure française, l'artiste ayant demeuré longtemps chez eux : ils l'appellent Jacques Fouquières (1). Les annalistes de la peinture le font naître en 1580, mais sans aucune preuve : il y a tout lieu de penser qu'il vint au monde dix ou douze ans plus tard. Les mêmes auteurs le déclarent originaire d'Anvers. Pourtant il ne figure ni comme élève, ni comme franc-maître, sur les régistres de la ghilde, et on ne le trouve mentionné dans aucun acte. Les livres de baptême pourraient seuls résoudre la question. Si Josse de Momper lui avait enseigné la peinture, comme l'annonce De Piles, ou si Jean Brueghel le père la lui avait apprise, les *Liggeren* en feraient

(1) Trois petites gravures, faites de son vivant, dont l'une est signée : *Moncornet et Mariette excud.* portent ses deux noms en flamand : *Jacob Foequier*. De Bie, son contemporain, écrit *Focquier*, mais son livre pullule de fautes d'impression.

foi. Une tradition constante veut qu'il ait terminé ses études chez Rubens. Il faut s'en tenir pour le moment à ce noviciat, qui explique seul l'absence complète du nom de Fouquières dans les archives de Saint-Luc. Étant peintre officiel de la cour, Pierre Paul avait le broit d'admettre autant de disciples qu'il voulait, sans les faire inscrire parmi les élèves de la corporation.

Dès qu'il eut formé le talent de Jacques, Rubens employa donc son pinceau, mais ne put en faire usage que pendant quelques années. Un prince tout jeune, l'électeur palatin Frédéric V, né en 1596, appela Fouquières sur les bords du Neckar, pour lui faire décorer l'intérieur des constructions nouvellement ajoutées au palais de Heidelberg, en l'honneur de sa femme Élisabeth d'Angleterre. L'invitation dut avoir lieu vers 1616, trois années après son mariage. On n'a aucun détail sur les travaux que l'artiste exécuta dans la somptueuse et poétique résidence : ils furent anéantis pendant la barbare destruction de la ville et du château par les troupes de Louis XIV (1).

Un mémorable événement suspendit la tâche qu'exécutait le disciple de Rubens. Dans l'automne de 1619, l'électeur avait accepté la couronne de Bohême : il la perdit le 8 novembre 1620, à la fameuse bataille de Prague, où Descartes servait comme volontaire sous les drapeaux catholiques, et

(1) J'ai eu l'occasion de décrire ce forfait digne des Huns et des Vandales, en racontant mon *Voyage dans la Forêt-Noire* (*Tour du monde*, année 1867).

perdit en même temps sa principauté, que les Espagnols envahirent. Le roi d'hiver, comme on l'appella pour se moquer de son règne éphémère, ne trouva de refuge qu'en Hollande. Après la chute de son protecteur, il fallut bien que le paysagiste cherchât des occupations nouvelles. Félibien assure qu'il prit le chemin de la France, où il arriva en 1621. Il ne tarda point à y revoir son maître, qui vint à Paris au mois de février 1622, pour entreprendre la galerie de Médicis, et l'on peut croire que Pierre Paul lui demanda son aide, quand il exécuta sur place les derniers morceaux du poème allégorique.

Quelques années plus tard, on le trouve chargé d'une entreprise considérable : il s'agissait de décorer la galerie du Louvre, commencée par Henri IV, terminée par Louis XIII. Je suppose que l'intervention de Rubens ne lui fut pas inutile auprès du secrétaire d'État et surintendant des bâtiments, Sublet de Noyers, qui l'accueillit parfaitement, lui assura les bonnes grâces du cardinal de Richelieu et la faveur du roi. Quand il proposa de peindre dans la nouvelle galerie les principales villes de France, son plan fut agréé. Ces images devaient être faites d'après nature, bien entendu, et occuper quatre-vingt-seize trumeaux : c'était donc une tâche immense, qui exigeait de nombreux voyages et une longue assiduité. Au mois de septembre 1629, le paysagiste se trouvait à Marseille (1). L'amour de la bonne chère et une va-

(1) « Fouquier était à Marseille en septembre 1629. Extrait d'une lettre écrite à M. Langlois, dit Ciartres, par une personne de Marseille. » Note de Mariette, dans l'*Abecedario pittorico d'Orlandi.*

nité incommensurable dominaient, par malheur, son talent et ses goûts d'artiste. Au lieu de dessiner sans relâche, il se mit à boire et à manger sans mesure. Les déesses de la nuit, selon toute apparence, ne le préoccupaient pas moins vivement que les plaisirs de la table. Bref, il prenait peu de vues et les prenait mal (1). Ce qu'il y a de positif, c'est que douze ans après, en 1641, il n'avait pas encore donné un coup de pinceau dans la galerie du Louvre. On doit croire cependant qu'il avait exécuté d'autres commandes à la satisfaction de ses protecteurs, car il obtint non seulement des lettres de noblesse, mais le titre de baron. Il avait la prétention d'être né gentilhomme et même d'appartenir à la plus opulente famille de l'Allemagne, les Fugger, dont le nom avait quelque ressemblance avec le sien. En réalité, il devait le jour à à un pauvre charron (2). La haute distinction qu'il avait obtenue gonfla son amour-propre au delà de toute idée : à partir de ce moment, il ne voulut peindre qu'en manchettes et l'épée au au côté. Pour peu qu'on ne le traitât point avec assez d'égards, suivant son opinion, il aimait mieux ne pas travailler (3).

Sa belle figure contribuait sans doute à entretenir

(1) D'Argenville, Papillon de la Ferté.

(2) « M. Vleughels m'a dit qu'il avait souvent ouï dire à son père, qui était Flamand, ami de Fouquier et de la même profession, que bien loin d'être gentilhomme, il était d'une fort médiocre condition, et que Juste d'Egmont ne le mortifiait jamais tant que lorsqu'il lui reprochait d'être fils d'un charron et de n'être riche que de nom » (les Fugger l'étaient en réalité). — Mariette, note de l'*Abecedario*.

(3) Mariette.

son amour-propre. Il avait une tête charmante, des traits d'une régularité admirable, de grands yeux caressants et expressifs, de longs cheveux bouclés naturellement, qui flottaient sur ses épaules. Les éloges, les prévenances, les cajoleries et les faveurs des dames stimulaient sans doute la vanité du peintre habile, déjà fort épris de lui-même.

Aussi quand Louis XIII écrivit à Poussin la lettre flatteuse qui l'appelait en France, lorsqu'on lui eut fait un accueil mémorable, qu'on le chargea de modifier le plan et l'ornementation de la galerie du Louvre, personne ne goûtant le projet de l'architecte Lemercier, on pense bien que Fouquières en éprouva une mortelle jalousie. L'architecte, Simon Vouet et le disciple de Rubens formèrent une ligue, qui l'emporta, chose bien étrange, sur le roi, sur le cardinal, sur MM. de Noyers et de Chantelou (1). Rien ne prouve mieux la toute-puissance des cabales. Dans ses lettres, Poussin lui-même donne d'assez nombreux détails sur les tracasseries qu'il eut à subir. Il raconte ainsi une visite du peintre flamand : « Le baron de Fouquières, dit-il à M. de Chantelou, est venu me trouver avec sa grandeur accoutumée; il trouve fort étrange que l'on ait mis la main à l'ornement de la grande galerie, sans lui avoir communiqué aucune chose. Il dit avoir un ordre du roi, confirmé par monseigneur De Noyers, touchant ladite direction, et prétend que les paysages sont l'ornement principal dudit lieu, étant le reste seulement des accessoires.

(1) Voyez *le Poussin, sa vie et son œuvre*, par H. Bouchitté, chap. III.

J'ai bien voulu vous écrire ceci pour vous faire rire. »

Quelle illusion naïve! On ne rit jamais des intrigants; ce sont eux, au contraire, qui finissent toujours par battre les hommes supérieurs et par s'égayer à leurs dépens. Moins de six mois après la date de cette lettre, Poussin quittait la France pour n'y plus revenir. Il abandonnait non seulement la galerie du Louvre, mais la charmante résidence qu'on lui avait assignée dans le jardin des Tuileries, qu'on avait meublée à son intention et pourvue de tout ce qui pouvait la rendre agréable, même de vin vieux. Il fit avant de partir, il est vrai, la terrible image qu'on voit maintenant au Louvre, sa production la plus tragique, sans le moindre doute : *Le Temps faisant triompher le Mérite de l'Envie, de l'Ignorance et de la Haine.* La protestation est fort belle, d'une saisissante vigueur, mais l'artiste vaincu n'en cédait pas moins la place aux jaloux.

Sa retraite cependant ne paraît point leur avoir beaucoup profité. Les quatre-vingt-seize tableaux du peintre flamand ne décorèrent jamais la galerie du Louvre (1) : la cabale avait lassé, dégoûté Poussin, mais ne lui avait pas enlevé la faveur de la cour; il envoyait de Rome des esquisses d'ornement et des cartons de peintures; il continua même d'en envoyer après le décès du cardinal et du roi. Les troubles de la Fronde suspendirent pour toujours l'entreprise.

(1) En 1832 cependant, il existait encore dans la galerie d'Apollon la *Vue d'une route au flanc des montagnes*, peinte à la détrempe. (DEPERTHES, *Histoire de l'art du paysage*, page 87.)

L'impénétrable destin annula les efforts de l'artiste normand et la victoire des coalisés.

En dehors des commandes officielles, Jacques Fouquières avait, du reste, le plus grand succès. Félibien et de Piles lui prodiguent les éloges. « Il est vrai que, pour ce qui regarde ses tableaux, dit le premier, il en a fait de très excellents, et qu'il avait une manière bien plus vraye et meilleure que son maître (Brueghel). Ce qu'il a peint d'après le naturel ne peut être plus beau et mieux traité. Il y a quantité de ses ouvrages à Paris que vous pouvez avoir vus. Un de ses disciples, nommé Rendu, en a beaucoup copié. » — « Jacques Fouquières, dit à son tour de Piles, a été un des plus savants et des plus habiles paysagistes qui aient paru jusqu'ici. Ses tableaux ne sont différents de ceux du Titien que par la diversité des pays qu'ils représentent; car, pour les principes, ils sont les mêmes et les couleurs également bonnes et bien entendues. » Mariette ne le juge pas d'une manière moins favorable. Il loue son habileté à peindre la profondeur des bois, l'ombre et la fraîcheur qui dorment sous les rameaux, les poétiques effets du lointain, la physionomie des plantes, des rocs et des montagnes, le tranquille miroir des eaux dormantes. Il assure qu'il introduisait avec adresse dans ses tableaux, avec beaucoup de grâce et de naturel, les figures champêtres dont il les animait. La couleur du peintre flamand et la distribution de la lumière sur ses toiles lui paraissent en outre excellentes. Il lui reproche seulement de les couvrir parfois d'un vert trop uniforme, et de découper aussi parfois trop durement ses masses de feuillages.

Ses dessins au crayon, à la plume, au lavis, n'étaient pas moins appréciés, moins recherchés que ses tableaux. Mariette, qui en avait vu beaucoup, et les avait étudiés avec une grande attention, caractérise ainsi cet aspect de son talent : « Il dessinait volontiers et s'en acquittait très bien. Il maniait parfaitement la plume. Je n'en connais point de plus moelleuse. Personne, je pense, n'a dessiné les broussailles dans un plus grand détail et avec plus d'intelligence. Quoique faits à peu d'ouvrage, ce n'en sont pas moins des tableaux de la nature rendus avec une fidélité surprenante. Il y règne une telle variété dans le port des branches, les feuilles et les fleurs prennent des tours si heureux et des formes si justes, que chaque objet avance ou recule suivant qu'il est nécessaire. Il ne se sert pourtant que d'un lavis assez léger, sans trait; quelquefois il y mêle quelques couleurs fort légères et mises à propos. Ce qui me charme dans ce maître, c'est qu'il est expressif et qu'il entre merveilleusement dans le détail des formes. Il n'oublie rien. Il y a dans la plupart de ses dessins des effets de lumière étonnants. Sa manière de dessiner favorite est le lavis sur un trait extrêmement léger, fait au crayon noir, seulement pour arrêter sa première idée. »

Voilà les témoignages rendus en l'honneur de Jacques Fouquières par d'habiles connaisseurs. N'est-il point bizarre que des travaux si estimés aient complétement disparu, ou peu s'en faut? L'ancienne collection de France contenait cinq tableaux de sa main : que sont-ils devenus? Le Louvre n'en possède pas un seul. Les autres galeries de l'Europe n'en

sont pas moins dépourvues, sauf la collection de Berlin et celle de Grenoble qui renferment toutes deux un de ses paysages. Les circonstances m'ont permis d'examiner une troisième toile de ce peintre si fier, que le temps a traité si peu respectueusement. Elle appartient à M. A. Barbet, ancien receveur des contributions, auteur d'un système social qui avait obtenu la pleine adhésion de Lamennais. Ce morceau représente une gorge dans les montagnes, baignée par les eaux d'un torrent, ombragée par des arbres et des buissons. Le vert en est un peu cru et monotone, mais la scène a de la tournure et de la poésie.

Le paysage de Berlin figure un cercle de montagnes environnant un petit lac, dont les eaux tranquilles reflètent un village; le soleil couchant illumine le paysage. Du haut d'une colline boisée, qui s'arrondit au premier plan, des chasseurs poursuivant un cerf descendent en pleine course. Le tableau, cette fois encore, a du charme et plaît à l'imagination; mais la couleur froide, d'un vert triste et mat, déconcerte les yeux, donne au travail l'aspect d'une œuvre inférieure, d'une peinture décorative. Pour le morceau de Grenoble, que je n'ai pas vu, il est ainsi décrit dans le catalogue par M. Debelle : « Sur la droite, à l'entrée d'une forêt, deux chasseurs indiquent le chemin à deux cavaliers. Tout près, un voyageur se repose. Dans le fond, une plaine boisée, une rivière et les restes d'un pont. »

Pour se renseigner par soi-même sur le talent de Jacques Fouquières, il ne reste que deux sources d'information assez abondantes; quatorze ouvrages

de sa main, qui subsistent au palais des Tuileries, quatre en forme de médaillons dans la salle dite du Conseil des ministres, sept sur panneaux dans la bibliothèque et trois dans la chambre voisine, appelée le Salon des dames; puis les gravures nombreuses et très bien faites, publiées de son vivant par Mathieu Montagne, Perelle, Alexandre Voet, Arnoud de Jode, Morin, J. Coelemans et Ignace van der Stock. Ces estampes multipliées sont encore une preuve du succès qu'il obtint. Ce qui manquait à Wildens, à Van Uden, et parfois à Rubens lui-même dans ses vues champêtres, l'habileté de la composition, la recherche de l'effet, le sentiment poétique, est justement ce qui distingue Fouquières. Il ne prend point au hasard pour modèle le premier endroit venu. Il se met en quête de beaux sites, qui causent une émotion agréable, qui révèle la magie et la puissance de la nature. Ses œuvres ne laissent donc pas l'imagination endormie, la sensibilité froide et insouciante. Ce que D'Arthois, Everdingen, Ruysdael, Hobbema, Berghem, les Huysmans ont fait un peu plus tard ou longtemps après lui, Jacques le faisait sous Louis XIII et Louis XIV. Bien que sa manière se rattache à celle de Paul Bril, que plusieurs de ses compositions rappellent les toiles de ce précurseur, il avait plus d'inspiration et de naturel. La date de ses travaux ajoute donc à son importance (1). Ses images nous promènent dans de belles campagnes, sur le bord

(1) Voici des chiffres qu'il est bon de mettre sous les yeux du lecteur : Paul Bril vint au monde en 1556, Roland Savery en 1576, Fouquières vers 1590, Jacques d'Arthois en 1613, Everdingen en 1621,

des rivières nonchalantes dont le miroir mobile reflète le ciel, que de vieilles futaies encadrent somptueusement d'ombre et de verdure; nous errons avec lui sous le feuillage de ces bois antiques, dans les clairières spacieuses et pittoresques, dans les chemins accidentés aux talus couleur d'ocre, sur la lisière enfin, où l'on aperçoit à travers les derniers troncs et les dernières branches une plaine et des villages lointains. Nous voici près d'une bourgade : les arbres fruitiers et des essences plus hautes se mêlent aux chaumières, forment un ensemble pastoral; les vieux ormes penchent leurs rameaux touffus sur la mare aux vaches; autour des maisons, dans les ruelles, l'herbe croît partout, comme en pleine campagne, inspire un sentiment de repos et de fraîcheur, d'oubli et de solitude. Rentrons sous les feuillages, et bientôt nous nous arrêterons devant une ferme isolée au milieu des bois, que vient de quitter un groupe de paysans, que des sites incultes environnent de toutes parts; à droite, les laboureurs prennent leur repas sous de grands hêtres; entre le massif qui les ombrage et la métairie, on découvre au loin une ample vallée sinueuse, bordée de collines fuyantes.

D'autres tableaux de Fouquières montrent un ravin encaissé, mystérieuse blessure qui creuse le flanc de la colline, depuis les terres basses jusqu'à un mamelon, où un chêne séculaire déploie sa tente de feuillage; une route sablonneuse et inclinée, sortant

Berghem en 1624, Ruysdael, en 1640, Hobbéma quelques années plus tard, Corneille Huysmans en 1648, Jacques Huysmans, son frère, en 1656.

des vertes profondeurs, longe une flaque d'eau, en face d'une éclaircie par où la vue plane sur une grande vallée, sur un château fort et des collines lointaines. Là encore un arbre majestueux dresse sa haute coupole et domine les voyageurs. La nature avait sous toutes ses formes un langage pour le peintre flamand. L'hiver même, le sombre hiver, charmait son esprit poétique : voyez cette campagne blanchie par la neige, où serpente une rivière bordée de joncs flétris; les ormes nus y effilent leurs rameaux constellés de givre; tout près fument les chaumières du village, plus loin pyramide le clocher de l'église. Des hommes chargés de bois mort regagnent leurs maisonnettes, de lourdes voitures rentrent les provisions. La scène a une telle vérité qu'elle donne froid, qu'en la regardant on éprouve peu à peu les tristesses de l'âpre saison. Heureux celui qui trouve près du foyer un cœur aimant et d'intimes causeries!

Tous ces ouvrages dénotent un esprit d'observation peu ordinaire. Aussi De Boissieu, autre observateur fidèle, les aimait-il beaucoup et a-t-il reproduit à l'eau-forte, de sa pointe fine et délicate, une scène agreste que possédait Mariette. Le site est charmant. Des falaises chauves y dominent un étang perdu au milieu des bois, où un pasteur abreuve ses vaches, en causant avec une jeune fille montée sur un âne. L'œuvre a un grand aspect de vérité. On croit, pendant qu'on l'examine, aspirer l'air frais de la solitude, l'haleine embaumée des plantes sauvages, l'humide exhalaison des terres inférieures, et l'on prête l'oreille, comme pour écouter le frisson des rameaux, ou le silence pénétrant des lieux déserts.

Les toiles expressives de Jacques Fouquières avaient justement ce qui pouvait séduire en France. La nature n'a point donné aux Français la passion exaltée de la couleur, l'amour platonique des lignes, que réjouissent et enthousiasment les qualités purement pittoresques. Une nuance, un effet de palette ne suffisent point pour les ravir. Ceci, encore vrai de nos jours, l'était à plus forte raison sous Louis XIII et Louis XIV. Dans un tableau ils cherchent avant tout un sens, une idée, une émotion; le sujet, l'ordonnance, la conception, l'effet général, les intéressent beaucoup plus que les mérites du pinceau, examinés en eux-mêmes. Ce genre d'effets, de qualités, ils le trouvaient dans les tableaux de Fouquières, et, les considérant avec une pleine satisfaction, ne lui marchandaient pas les éloges. Seul, d'ailleurs, il traitait en France le paysage, tandis que Poussin et Gaspard Dughet, son beau-frère, habitaient Rome. Il obtint donc un succès non disputé, se créa une sorte de monopole. Mais, quoique élève de Rubens, il n'eut jamais les colorations chaudes, puissantes et moelleuses des grands maîtres (d'où l'on doit conclure, en passant, qu'il ne fit point de longues études chez Pierre Paul). Quand d'Arthois, les Huysmans, Everdingen, Ruysdael, Berghem, Hobbéma et Teniers ravirent les connaisseurs de leurs tons magnifiques, où la délicatesse et la splendeur s'unissent à la vérité, les toiles de Fouquières prirent un aspect morne, furent assimilées aux tentures de Malines, brossées à la détrempe pour décorer les appartements. On les dédaigna, on les négligea; elles pâlirent, s'endommagèrent, furent détruites peu à peu

et finirent par disparaître. Voilà comment je m'explique leur anéantissement presque total.

De son vivant même, Jacques Fouquières semble avoir perdu la faveur publique. Son immense amour-propre y contribua, dit-on, pour une grande part. Son titre de baron lui troublait la cervelle, et il regardait comme une humiliation la nécessité de travailler, comme une grâce qu'il octroyait l'acceptation d'une commande. Ses protecteurs et ses amis se lassèrent également de ses airs superbes. On le délaissa, il tomba dans une profonde misère et en vint à ne plus savoir où abriter ses cheveux blancs. Un nommé Sylvain, pauvre artiste inconnu, domicilié au faubourg Saint-Jacques, eut assez d'humanité pour le recueillir. La seule consolation de l'orgueilleux puni, c'était les visites du peintre anversois Mathieu van Plattenberg (en français Platte-Montagne, ou Montagne tout court), élève d'André van Artvelt. Il assista aux derniers moments de Fouquières, en 1659, et eut le caprice lugubre de le dessiner sur son lit de mort. Il le fit ensuite conduire à Saint-Jacques du Haut-Pas, la sombre église janséniste, et ensevelir à ses frais. Triste dénoûment d'un apologue en action, auquel on pourrait donner ce titre moral : *Le vaniteux désappointé*.

Mariette ajoute quelques détails posthumes : « Fouquier a été ami de M. Montagne (1), et celui-ci

(1) Mathieu van Plattenberg était né à Anvers dans l'année 1600. Après y avoir appris l'usage du crayon et du pinceau, il se rendit, tout jeune encore, dans les provinces italiennes, pour étudier la nature et les grands maîtres; pendant longtemps il habita Florence avec son

dessina son portrait après sa mort. Je l'ai vu entre les mains des enfants de Montagne, avec plusieurs dessins de Fouquier. J'appréhende que tout cela n'ait été dispersé. Ceux qui avoient ces dessins sont tous morts. C'étoient de vrais ours, qui ne communiquoient avec personne et qui auroient laissé périr dans la poussière des morceaux qui méritoient d'être mieux conservés. Je regrette, entre autres choses, le portrait de Fouquier. »

Un titre d'honneur pour le peintre flamand, c'est d'avoir été, à Bruxelles, le maître de Philippe Champaigne, quand celui-ci était encore très jeune. Quoiqu'on ait souvent reproduit ses tableaux par la gravure, il ne semble pas avoir gravé lui-même.

compatriote Jean Asselyn, peignant des vues agrestes et des marines. Il abandonna ensuite l'Italie pour la France, où il s'établit d'une manière définitive : on aimait sa belle couleur, la vérité de ses paysages, ses gravures pleines d'effet et de sentiment. Il a retracé sur le cuivre ses propres compositions et celles de différents artistes, quelques-unes de Jacques Fouquières notamment. Les mêmes causes expliquent son succès. Naturalisé en France par l'habitude, il finit ses jours à Paris en 1666.

CHAPITRE XXVI

AUTRES ÉLÈVES DE RUBENS

DÉODAT VAN DER MONT, appelé communément Delmonte. — Il fut l'ami le plus intime de Rubens et son compagnon fidèle pendant tout son séjour en Italie. — Curieux certificat que lui donne Pierre Paul. — Son type belliqueux, son maintien guerrier. — Il semble avoir servi de garde-du-corps à son maître. — Détails biographiques. — Il avait, dit-on, prévu l'époque de sa mort. — Extrême rareté de ses tableaux. — *La famille Franchois.* — LUCAS FRANCHOIS LE VIEUX, né à Malines. — Son adresse, son heureuse destinée; œuvres de sa main qui subsistent. — PIERRE FRANCHOIS. — Sa vie et ses ouvrages. — Il fut aussi heureux que son père. — Ses tableaux, encore nombreux dans le siècle dernier, ont presque tous disparu. — LUCAS FRANCHOIS LE JEUNE. — Mauvaises chances qui l'accueillent au début de la carrière, prix dérisoires qu'on lui offre. — Il vient chercher fortune en France. — Succès qu'il y obtient. — La maison de Condé lui témoigne une faveur particulière. — Après une longue absence, il retourne dans son pays. — Acharnement d'un envieux. — L'archevêque de Malines protége Lucas. — Le peintre se marie à soixante ans. — Examen de ses tableaux. — Il avait l'indécision des hommes médiocres. — Quelques parties de ses ouvrages dénotent pourtant une habileté supérieure.

Déodat van der Mont, qui, ayant fait un long séjour en Italie, donna une forme italienne à son nom,

si bien qu'on l'appelle encore Del Monte ou Delmonte (1), eut pour lieu de naissance la ville de Saint-Trond, dans le duché de Limbourg. Michel le déclare né à Anvers, mais il y fait naître tous lès hommes célèbres. Déodat était d'une bonne famille et vit le jour en 1581. Son heureuse intelligence lui permit de recevoir une brillante éducation : la plupart des sciences lui devinrent familières, la géométrie et l'astronomie spécialement, ce qui ne l'empêcha point d'étudier les beaux-arts, mais surtout la peinture, et d'y réussir. Il fut reçu franc-maître en 1608, et les archives de Saint-Luc le désignent comme fils de maître. Son père, nommé Guillaume, était orfévre et fondeur en caractères. Il avait obtenu les priviléges de la maîtrise dans l'année 1593. En 1610-1611, la fabrique de Notre-Dame lui paya un compte de 1,926 florins, 2 escalins et demi, pour six chandeliers d'argent, un crucifix et son support. Le 30 octobre 1641, on lui fit de brillantes obsèques.

Déodat van der Mont fut non seulement le disciple de Rubens, mais son ami le plus intime. Houbraken prétend qu'il accompagna le grand dessinateur dans toutes les villes de l'Italie. Un certificat latin que Pierre Paul lui donna par devant notaire, en 1628, le constate d'une manière positive. Cet acte singulier

(1) Son véritable nom, *Van der Mont*, se trouve dans les *Annales anversoises*, de Papebroeck, et dans le certificat de Rubens que nous donnons plus bas. Le *Liggere* l'appelle *Deodati van Dermonde;* Cornille de Bie et Houbraken, par une sorte de compromis, *Deodatus del Mont*, mêlant de la sorte le latin, l'italien et le flamand. Campo Weyerman écrit Deodaal del Mont.

contient d'ailleurs d'assez nombreux détails sur les faits et gestes de Van der Mont. Je ne sais pourquoi on l'a laissé enfoui dans le *Cabinet d'or;* comme ni Descamps, ni personne ne me paraît l'avoir lu, qu'il est d'ailleurs fort curieux, je vais le traduire tout entier. Cornille de Bie nous annonce qu'il l'a copié lui-même sur le texte original, avec le plus grand soin.

Au nom du Seigneur, *amen.*

A toutes les personnes qui verront, liront ou entendront lire le présent acte légal, savoir faisons : que l'an du Christ mil six cent vingt-huit, le dix-neuf du mois d'août, en présence de moi, Pierre de Breuseghem, notaire, reconnu et approuvé par le conseil royal du Brabant, et en présence des témoins soussignés, a comparu personnellement l'illustre Pierre Paul Rubens, noble chambellan de la Sérénissime Infante qui gouverne heureusement ce pays, artiste connu dans presque tout l'univers et sans contredit le prince des peintres de notre siècle, lequel, acquiesçant à la juste demande du noble sieur Déodat van der Mont, à savoir qu'il rendît témoignage à la vérité par un serment solennel, entre les mains de moi, notaire, comme étant un personnage public et autorisé, a dit, affirmé et déclaré connaître parfaitement la vie, les mœurs, les sentiments religieux, le nom et la réputation du sieur Déodat, attendu qu'il l'a installé chez lui et reçu à sa table, il y a de longues années, pour lui apprendre la peinture. Le sieur Déodat y réussit tellement bien à partir des principes, qu'il fit en peu de temps des progrès merveilleux, tandis que son maître parcourait diverses contrées, notamment l'Italie, où le sieur Déodat l'a suivi en tous lieux et sur toutes les routes. Or, il s'est montré si constamment docile, intègre, véridique, adroit, zélé pour l'étude de son art et des autres arts libéraux, probe, honnête et humain, il a spécialement révélé tant de ferveur à l'égard de la vraie religion catholique, apostolique et romaine, et en a pratiqué les maximes avec tant de persévérance, qu'il a non-seulement tout à fait contenté son maître et lui est devenu cher, mais a charmé tous ceux qui l'ont

connu. Enfin, le temps convenu étant écoulé, ledit sieur Déodat, en présence de ses parents réunis, a honorablement et affectueusement pris congé du sieur Rubens, qui lui a donné de grands éloges; ensuite, s'étant marié, il a mené dans cette ville une conduite si honnête, si louable et si digne, qu'il s'est acquis la bienveillance et l'amitié de tous ceux qui ont eu affaire à lui : son ancien maître principalement a eu lieu de s'en féliciter. Aussi, comme l'on parlait, pour ainsi dire, chaque jour des faits que le sieur Rubens vient d'attester, ledit sieur Déodat le pria de vouloir bien les certifier en bonne forme, par un ou plusieurs actes légaux, lesquels ont été rédigés à Anvers, dans la maison du sieur comparant, sous les yeux de Juste Egmont et de Guillaume Paneels, appelés pour confirmer les dires précédents, venus et requis de ce faire. Et ledit comparant a signé de son nom cette déclaration dans le registre de mon étude. En foi de quoi j'ai signé le présent acte, à ce prié et requis.

Pierre de Breuseghem, notaire.
Juste Egmont, Guillaume Paneels, témoins.

Nous soussignés, attestons et certifions que Pierre de Breuseghem, lequel a rédigé et signé l'acte ci-dessus, est notaire public, résidant en cette ville d'Anvers, où il jouit de l'estime et d'une bonne renommée, où l'on a toujours eu, où l'on a encore pleine confiance dans les écrits portant sa signature, qu'ils aient un caractère legal ou non.

Fait à Anvers, le vingt-six août mil six cent vingt-huit.

J. Waerbeque, notaire; L. de Halle, notaire;
M. de Couwenberghe, notaire.

Le ton majestueux de cette pièce authentique, les éloges que Rubens s'y laisse décerner d'une manière presque officielle, l'importance qu'y attachait Van der Mont, prouvent de quelle renommée, de quelle influence jouissait alors le grand homme. Il donnait des passeports, comme un roi. Un autre de ses élèves, Lucas Fayd'herbe le sculpteur, obtint de lui

un acte pareil, que nous citerons plus bas. Ces deux artistes ne furent sans doute point les seuls qu'il recommanda ainsi.

Le beau portrait de Déodat, peint par lui-même et gravé par Waumans, qui se trouve dans le *Cabinet d'or*, cause une extrême surprise, quand on connaît à fond le paisible caractère de son maître et ami Pierre Paul. C'est le type d'un homme fier et belliqueux : les plans très accentués du visage, les arcades sourcilières qui surplombent, les pommettes saillantes, les joues creuses, une forte mâchoire, un grand nez droit, des yeux rébarbatifs, la chevelure bouclée, mais rebelle, les épaisses moustaches et l'impériale conviendraient admirablement à un spadassin. Les vigoureuses épaules, bien dégagées, semblent faites pour les rapides mouvements de l'escrime. L'homme d'armes tient dans sa robuste main gauche la poignée d'une volumineuse rapière, et lance au spectateur un coup d'œil oblique, malveillant, menaçant, agressif. On dirait que ce bretteur vous cherche querelle. Une large fraise ou collerette tombante, un grand manteau militaire, un maintien superbe achèvent de lui donner l'aspect le plus guerrier, la mine la plus provoquante. Est-ce que Rubens, le paisible et conciliant Rubens, employait ce compagnon fidèle à intimider ou éloigner les gens qu'il trouvait désagréables? Il était si fin, si adroit, qu'on peut tout supposer. N'oublions pas que Van der Mont s'est ainsi représenté lui-même, que le caractère exprimé sur ses traits et dans son attitude ne saurait être une fiction.

Au mois de février 1609, Déodat van der Mont

devint membre de la confrérie des célibataires, où il fut élu conseiller en 1610 et 1614. En 1610, il reçut deux élèves, Baudoin Claessen et Thomas Morren. L'archiduc Albert ayant, par ses prévenances, par ses témoignages de haute faveur, attaché à la Belgique Rubens qui voulait la quitter, la protection du souverain s'étendit presque aussitôt sur son compagnon de voyage. Une occasion de lui être utile ne tarda point à s'offrir. Le duc de Neubourg, ce judicieux amateur pour lequel Rubens lui-même allait bientôt travailler, manifesta au prince espagnol le désir d'avoir à sa cour un peintre flamand : Albert lui indiqua Van der Mont (1). Ses talents et son savoir le firent très bien accueillir. Le seigneur allemand le retint quelques années dans le Haut-Palatinat, le traitant comme le premier de ses artistes, non seulement pour les œuvres coloriées, mais pour les travaux d'architecture. Il lui exprima la satisfaction que lui causait son mérite, en lui donnant des lettres de noblesse (2). Après l'avoir quitté, Van der Mont entra au service du roi d'Espagne, auquel il avait été sans doute recommandé par l'archiduc et par Rubens. A Madrid, ce furent ses connaissances d'ingénieur que l'on mit surtout en œuvre. Le monarque le récompensa généreusement et lui accorda plusieurs privi-

(1) Au dessous de son portrait gravé par Waumans, on lit en effet : « Noble domestique du duc de Neubourg, son peintre et architecte général pendant quelques années, par l'advis des sérénissimes archiducs Albert et Isabelle. »

(2) Weyerman affirme qu'il était noble de naissance. Sur quelles preuves? Sur aucune. Le texte du *Cabinet d'or* et celui d'Houbraken le réfutent complétement.

léges. On ne manqua point de les lui contester par la suite; mais alors Philippe IV, prenant lui-même sa défense, écrivit à son frère don Ferdinand, gouverneur des Pays-Bas, pour lui intimer l'ordre de rétablir Van der Mont dans ses franchises et de les faire respecter.

Après son retour sur les bords de l'Escaut, l'ami de Rubens épousa Gertrude van den Berghe, on ne sait à quelle époque ni en quel lieu, mais ce dut être en 1622 ou 1623, car les Flamandes ne restaient pas longtemps infécondes et la jeune dame accoucha, en 1624, d'un héritier que l'on porta, le 31 mars, à l'église Saint-Jacques, où il reçut les noms d'Arnould et de Benoît. Il eut pour parrain Arnould Lunden; pour marraines, Isabelle Brant, première femme de Rubens, et Marie Hannick. Les registres baptismaux d'Anvers ne mentionnent aucun autre enfant de l'habile coloriste; mais les archives de Saint-Luc attestent qu'il reçut quatre élèves de 1621-1622 à 1626, preuve indubitable qu'il était alors en pleine activité.

Depuis la dernière date, néanmoins, l'histoire garde un silence profond sur sa vie et ses travaux. Le bruit de son glas sépulcral mit seul un terme à à l'insouciance des chroniqueurs. « Il est mort en 1643, dit le notaire De Bie, à l'époque même qu'il avait prévue par ses connaissances astrologiques et souvent indiquée, c'est à dire dans sa neuvième année climatérique, ou la soixante-troisième de son âge. »

En 1643, il avait par le fait soixante-deux ans accomplis et parcourait sa soixante-troisième année. Dans une pièce de vers latins, qui termine le cha-

pitre, Cornille de Bie, revenant sur cette question, répète la même date en d'autres termes :

« Bix sex cum medio vitæ vix lustra tenebat,
« Quin (ut prædixit) mors subeunda foret. »

A peine avait-il vécu douze lustres et demi que, suivant sa prédiction, il lui fallut subir la mort. »

Enfin le millésime de 1643 se trouve inscrit sous le portrait de Déodat joint au *Cabinet d'or*.

Eh bien, une erreur typographique, une simple transposition de chiffres, a rendu toutes ces indications inutiles. L'imprimeur du *Cabinet d'or* ayant mis, en tête du chapitre et à l'endroit où l'écrivain relate le décès du peintre, 1634 au lieu de 1643, tous les auteurs subséquents, Houbraken, Weyerman, Decamps, Immerzeel, Balkema, ont religieusement copié la faute d'impression sans lire le texte, inadvertance comique et mémorable (1). Les investigations modernes n'ont fait qu'ajouter à l'autre date une seule unité. Le Liggere constate qu'un *sieur Théodati van Dermonde*, membre de la ghilde, acheva son terrestre pèlerinage dans l'année 1644-1645. Un document plus positif encore rend tout débat impossible. Nous voulons parler d'une note relative à son service funèbre, qu'on lit sur un des registres mortuaires de l'église Saint-Jacques, déposés maintenant à l'hôtel

(1) Papebrochius donne aussi la date de 1643. « A.C. MDCXLIII, die 25 novembris, obiit *Deodatus van der Mont*, alias *del Mont*, Trudenopoli in Brabantia natus anno MDLXXXI. *Annales Antwerpienses*, tome IV, page 456.

de ville. La voici : « Novembre 1644. Item, le 27 a eu lieu au chœur le service funèbre du sieur Déodat del Mont, peintre, demeurant rue du Prince, derrière la chapelle de Grâce. Trente-six flambeaux, trois autels tendus de taffetas blanc. Racheté, au prix de 2 florins 8 sous, les messes funéraires (1). Philippe, aux Quatre-Couronnés (2); huit musiciens, exécuté le *Dies iræ* et le *Miserere;* pendant l'offertoire, il a été donné 8 florins 4 sous.—Total, 47 florins 12 sous. »

Cette note prouve que Déodat mourut dans l'opulence, puisqu'on lui fit un service de première classe et qu'il habitait d'ailleurs un des plus beaux hôtels de la rue du Prince. Les archiducs Albert et Isabelle lui avaient accordé une rente viagère, capable de payer tous ses frais de maison (3).

Une fille du belliqueux artiste, née en 1618, devint la femme d'Albert Rubens, fils aîné de Pierre Paul, union qui resserra sans doute l'amitié des deux peintres. Elle mourut de chagrin, à l'âge de trente-neuf ans, après avoir perdu coup sur coup son fils et son mari. Nous avons rapporté plus haut son épitaphe (4).

(1) « C'est à dire que, moyennant la somme de 2 florins 8 sous, la famille du maître n'a pas fait célébrer, pendant le temps accoutumé, les messes de *requiem* auxquelles on avait l'habitude d'inviter les parents et les amis du défunt. Les 2 florins 8 sous tenaient lieu du droit qui serait revenu à l'église en cas d'autre détermination. » *Notice sur le catalogue du Musée d'Anvers*, par M. Théodore van Lerius, pages 29 et 30.

(2) Prénom et domicile de l'entrepreneur des pompes funèbres.

(3) « Deinde perpetua ad victum omnem pensione stabilitus ab archiducibus Alberto et Isabella erat. » *Papebrochius*, tome IV, page 436. Le même fait se trouve rapporté dans le *Cabinet d'or* et dans l'inscription placée sous le portrait de Van der Mont, gravé par Waumans.

(4) Tome VII, page 245.

Le portrait de Déodat, peint par Van Dyck, a été gravé par Lucas Vorsterman.

Une *Adoration des Mages*, qu'il avait exécutée pour le maître-autel des Falcontines, était regardée comme son chef-d'œuvre, selon le témoignage de Papebroeck (1). Elle disparut quand Joseph II supprima le monastère. La confrérie des gens mariés, dont les jésuites étaient les fondateurs et les directeurs, possédait également une *Adoration des Mages*, due au pinceau de notre artiste, et un second tableau, qui représentait le *Sauveur accablé sous le fardeau de la croix* (2). Anvers perdit ces grandes compositions, quand l'ordre des Jésuites fut annulé par Clément XIV. Cornille de Bie ajoute qu'on peut voir dans les églises une foule de tableaux dus à Van der Mont, en Flandre, en Hainaut, en Artois, en Italie et en diverses contrées (3).

La *Transfiguration*, qui ornait jadis la cathédrale, se voit maintenant au musée d'Anvers. Elle surmontait l'épitaphe du chanoine Philippe Emmanuel Trogney, mort en 1614; elle doit par conséquent avoir été peinte peu de temps après cette dernière date. On y reconnaît au premier coup d'œil une imitation du fameux tableau de Raphaël. L'action se trouve aussi divisée en deux parties, dont on ne voit pas le lien :

(1) « Apud Falcontinas vero in summo altari pinxit idem *Deodatus* Dominicæ Epiphaniæ seu Adorationis mysterium, mira venustate commendabile, et æstimatum pro aliis tabulis quas tum pro hac civitate, tum pro aliis in Hannonia et Flandria elaboravit, usque in Italiam perlatis speciminibus. » *Annales Antwerpienses*, tome IV, page 459.

(2) *Annales Antwerpienses*, pages 456-457.

(3) *Le Cabinet d'or*, page 136.

la glorification du Messie, la guérison d'un possédé. Le bien et le mal luttent dans ce tableau, comme dans toutes les œuvres médiocres. Le coloris a une grande force, mais la perspective est manquée; certaines figures sont habilement peintes, les autres dénotent la hâte du faiseur qui expédie une tâche. La blême figure de l'épileptique dépasse les limites du drame et tombe dans l'horreur. Sujet d'étude pour l'historien, cette page excite faiblement l'attention du curieux et de l'amateur.

Van der Mont tire son principal intérêt de sa longue intimité avec Rubens, de la garde qu'il monta fidèlement près de lui, pendant tout leur séjour au delà des Alpes. Lucas Franchois, autre disciple de Pierre Paul, a sur lui et sur plusieurs peintres qui viennent de nous occuper, un avantage considérable : la Belgique possède encore des œuvres nombreuses de son pinceau, tandis que les leurs ont presque entièrement disparu. C'est cependant un des artistes dont les biographes et chroniqueurs ont le moins parlé : Weyerman et Descamps promettent tous deux de lui consacrer un article, mais ont oublié leur promesse. Houbraken lui octroie douze lignes, Cornille de Bie le loue en termes pompeux et vagues, qui contiennent peu de choses. La biographie que nous allons raconter d'après des informations locales, le jugement que nous allons porter sur les travaux du coloriste d'après une étude personnelle, auront en conséquence l'attrait de la nouveauté.

Lucas Franchois, comme presque tous les peintres flamands, appartenait à une famille d'artistes. Son père, qui portait le même prénom, avait vu le jour à

Malines, le 25 janvier 1574. Sa femme, Catherine du Pont, lui donna trois enfants : J. Pierre, né à Malines, le 20 octobre 1606, lequel étudia aussi la peinture : Lucas le jeune, né dans la même ville en 1615, et une fille, portant le nom d'Élisabeth, venue au monde je ne sais à quelle époque.

Lucas Franchois le vieux paraît avoir été un homme adroit, un de ces joueurs madrés qui savent toujours tirer parti des cartes que leur distribue le sort. Houbraken dit de lui, en le comparant au malheureux Elzheimer : « Autant le peintre de Francfort aimait la solitude, autant le peintre de Malines recherchait le monde; si le premier dédaignait l'argent et ne savait pas le garder, le second l'aimait et savait en faire usage; il avait compris que les cours sont le domicile de la fortune et qu'on peut l'y tenir ferme par les cheveux, aussi longtemps qu'elle ne se débat pas trop. Il travailla pendant six années en France et en Espagne, soit aux données historiques, soit aux portraits, et obtint partout des éloges (1). » A cette époque d'ailleurs, on payait généreusement les travaux d'art; en sorte qu'il finit par amasser beaucoup de bien (2). Il avait fait un grand nombre d'ouvrages, surtout dans sa ville natale, mais comme la lumière des talents supérieurs n'en rayonnait pas, on les a laissés périr l'un après l'autre. A la fin du siècle dernier, on voyait encore dans l'hôtel des confrères de Saint-Luc, à Malines, beaucoup de por-

(1) *Le grand Théâtre des Peintres néerlandais*, tome Ier, page 55.

(2) DOMINIQUE VAN DEN NIEUWENHUYSEN : *Wekelyks Bericht voor de provincie van Mechelen*, année 1784, page 283.

traits brossés par lui; un tableau dans la chapelle du Saint-Esprit, à l'église Saint-Jean: les quatre Pères de l'Église sur deux toiles, dans l'église du couvent de Béthanie. Ces morceaux ont disparu. A ma connaissance, la Belgique ne possède maintenant de Lucas Franchois le père que deux productions estimables, qui ont passé de l'église des Carmes déchaussés de Malines au musée d'Anvers. L'une a pour sujet l'*Éducation de la Vierge*, l'autre l'*Apparition de la divine mère à Simon Stock*, général de l'ordre des Carmes : les personnages y sont de grandeur naturelle.

En 1643, comme pressentant sa fin, Lucas Franchois le père voulut léguer tous ses objets et livres d'art à ses deux fils, les jugeant plus capables de les apprécier. Lui et sa femme signèrent donc l'acte suivant :

« Ont comparu devant moi, notaire, le 20 juillet 1643, Me Lucas Franchois et madame Catherine du Pont, mari et femme, lesquels m'ont déclaré que Pierre et Lucas sont, chacun en particulier, leurs fils, et qu'ayant ici et ailleurs, en divers temps, fait ou acquis certaines esquisses de peinture et certains dessins, qui leur appartiennent sans opposition de qui que ce soit, pour récompenser en quelque manière les susnommés des bons et profitables services qu'ils leur ont rendus, les comparants, bien vivants, ont donné à tout jamais et sans réserve auxdits Pierre et Lucas, chacun pour la moitié, toutes les gravures, esquisses et dessins sur papier, et en outre le *Livre des peintres*, le *Trésor national d'Anvers* (HET LANTJUWEEL VAN ANTWERPEN), l'*Atlas du monde*, le

Théâtre des Empereurs et Rois; lesquels dons leur sont faits par les comparants de leur pleine et libre volonté, sans que rien en puisse être distrait pour le compte de leur sœur. Lesdits Pierre et Lucas aussi ont comparu et, avec beaucoup de gratitude, ont accepté. »

Les pressentiments du coloriste ne l'abusaient pas; deux mois ne s'étaient point écoulés depuis la signature de cette pièce que la mort le frappait tout à coup, dans sa maison de la rue des Vaches. Catherine du Pont, sa femme, lui survécut onze ans et mourut dans le même domicile, le 2 septembre 1654.

Pierre Franchois, non moins oublié que son père, eut comme lui une destinée facile et brillante. Après avoir tenu sous ses yeux le crayon et le pinceau, il entra dans l'atelier de Gérard Zeghers. Il y montra une préférence marquée pour les figures en petit, de sorte que plusieurs paysagistes l'employèrent dès lors à introduire des personnages dans leurs vues agrestes. Il ne tarda point à copier lui-même la nature et n'y réussit pas moins bien que dans les scènes historiques. Son habile manière d'exécuter le portrait sur des toiles de faible dimension le fit comparer à Gonzalès Coques, auquel on le trouvait peu inférieur. Les plus grands personnages voulurent poser devant lui et le félicitèrent de son adresse. Un habile connaisseur, l'archiduc Léopold, le prit en amitié, l'occupa longtemps. Sa renommée, croissant toujours, passa la frontière d'un coup d'aile. La noblesse française le pressa de venir à Paris, où il obtint un succès général, où on ne lui marchanda point les récompenses. Il ne voulut pas néanmoins y établir son domicile et retourna dans sa patrie. Homme du

monde, instruit, excellent musicien, car il jouait de tous les instruments, son commerce agréable le faisait rechercher : menant une vie joyeuse et libre, il ne voulut pas courir la chance du mariage. Une fin assez prompte annula toutes ces faveurs du sort : il mourut le 11 août 1654, vingt-deux jours avant sa mère, et le regret de sa perte contribua peut-être au décès de Catherine du Pont.

Ses tableaux étaient encore assez nombreux dans la seconde moitié du dix-huitième siècle ; Descamps, après les avoir étudiés, a pu décrire sa manière avec de grands éloges. Les tempêtes de la révolution, depuis lors, et l'âpre simoun du brocantage les ont presque tous emportés. Je n'en ai jamais aperçu que deux, qui m'ont paru très ordinaires. L'un, conservé au musée de Lille, représente Ghisbert Mutzarts, prieur de l'abbaye de Tongerloo, assis dans un fauteuil de cuir rouge, avec le blanc costume des prémontrés ; le tableau porte la signature du peintre en toutes lettres et la date : *Peeter Franchoys pinxit* 1645 ; sous les armoiries du personnage, on lit encore : *æt.* 48, inscription qui se rapporte au prélat. Sur l'autre ouvrage, exposé à Dresde, apparaît un homme en armure complète, tenant dans la main droite un pistolet ; le peintre a signé la toile : *Pr Francoys pinx.* Une circonstance étrange, parce qu'elle contredit les renseignements imprimés, c'est que les deux personnages sont de grandeur naturelle. De Bie a consacré à l'auteur un beau portrait, peint par son frère et gravé par Waumans.

Lucas Franchois, le jeune, venu au monde en 1615, fit ses premières études dans l'atelier de son

père, qui l'employa d'abord à peindre les fraises et les collets des individus qu'il reproduisait pour de l'argent. Cette monotone et ingrate occupation l'ennuyait beaucoup : il sentait déjà qu'il aurait pu mieux employer son talent. Il témoigna sans doute très vivement sa répugnance, car son père l'envoya prendre les leçons de Rubens, chez lequel De Bie assure qu'il travailla longtemps; mais, selon Dominique van den Nieuwenhuysen, le versificateur s'exprime ainsi pour satisfaire aux exigences de la rime, et l'on peut abréger beaucoup ce noviciat (1). Le jeune élève traita de préférence les grands sujets d'histoire et y réussit très bien, sauf dans les parties où la connaissance de la perspective et de l'architecture devenait indispensable. Il faisait en conséquence exécuter ses paysages par Jacques d'Arthois et par Achtschellincx, tous deux de Bruxelles. On admire sa manière de peindre les enfants.

La capricieuse fortune ne le traita pas aussi bien que son père. Le grand Rubens, en mourant, semblait avoir jeté un mauvais sort aux artistes qui devaient lui succéder, car le goût pour leurs travaux diminua sensiblement depuis cette époque, et les gains diminuèrent dans la même proportion. Un tableau d'autel, que Lucas peignit pour l'église Saint-Jean, lui fut payé seulement dix-huit florins. Le clergé de Notre-Dame ne lui donna pas davantage pour chacune de ses toiles; il obtint cent livres pour la plus grande, mais, de cette faible somme, il lui fallut déduire la rémunération d'Achtschellincx, qui

(1) Houbraken aussi range Lucas parmi les élèves de Rubens.

lui avait prêté son aide. Dix-huit florins, ou trente-huit francs soixante-dix centimes, étaient le prix ordinaire de ses petits morceaux d'église (1), et si on ne lui fournissait point la toile et les couleurs, on se demande quels bénéfices pouvaient lui rester.

Ne pouvant obtenir des prix moins désavantageux, Lucas partit pour la France, où on le rétribua plus libéralement. La noblesse et la cour l'employèrent à exécuter des portraits. Le roi lui en demanda plusieurs, dont on admira le beau coloris et le savant relief. Les princes de Condé lui témoignèrent une faveur spéciale : il reproduisit sur la toile non seulement toute leur famille, mais un grand nombre de personnages qui les fréquentaient et les principaux officiers de leur maison (2). Ces tableaux lucratifs le détournèrent des grandes ordonnances, des sérieux efforts que demande l'histoire. Quand même il aurait eu un fond de talent original, un continuel labeur l'eût empêché de le développer. Comme beaucoup d'artistes dominés par les nécessités de la vie réelle, il tomba dans l'imitation. Négligeant un peu Rubens, il prit tour à tour pour modèles Van Dyck, Langen-Jan, Willeborts Boschaert et Pierre Thys. La grande *Assomption* du Béguinage de Malines est presque pareille au tableau de la chapelle Notre-Dame, à Duffel, exécuté par ce dernier maître sous l'influence de Van Dyck, comme le prouve le cercle d'anges groupés autour de la Vierge.

(1) Notes manuscrites du peintre Smeyers, qui m'ont été communiquées.

(2) *Le Cabinet d'or*, page 376.

Après un long séjour en France, où Lucas avait sans doute amassé quelque fortune, il revint à Malines. Sa réputation, qui le précédait, lui assura un bienveillant accueil; mais, sous les fleurs, il trouva un serpent caché. Pendant son absence, un homme à peine médiocre, Jean Verhoeven, s'était acquis un certain renom dans la ville, où il éclipsait les autres ouvriers en peinture. Son faible mérite lui avait inspiré un immense orgueil. Il ne put voir sans chagrin la supériorité de Lucas, la faveur qu'on lui témoignait. Ne pouvant l'égaler, il tâcha au moins d'empoisonner sa vie, de le chagriner par d'odieuses manœuvres, de l'abaisser par la raillerie et le dénigrement. Le caractère de Franchois donnait prise à cette lâche tactique, malheureusement pour lui. La nature ne lui avait pas octroyé la sage indifférence de Pierre Paul, qui dédaignait les provocations et avait majestueusement tenu à distance la jalousie d'Abraham Janssens. C'était un petit homme vif et irascible, que les manéges du peintre envieux transportèrent de fureur. Il lui voua une haine implacable et s'engagea dans une lutte inutile, son mérite seul devant le faire triompher. Tous les connaisseurs voyaient bien qu'il dépassait de la tête et des épaules le présomptueux Verhoeven. L'archevêque de Malines, Alphonse de Berghes, le choisit pour son peintre officiel, et, indépendamment des nombreuses faveurs qu'il lui accorda, lui fit donner par le chapitre de la cathédrale des fonctions régulières, qui l'affranchissaient complétement des statuts de la ghilde. Reste à savoir quel genre de guerre lui faisait Verhoeven, car il y a des outrages qu'un homme

de cœur ne doit pas supporter, qui demandent une vengeance ou une répression.

Avant de commencer un ouvrage, il en ébauchait trois ou quatre dessins et esquisses, d'où vint qu'un si grand nombre de ces projets furent mis en adjudication après sa mort. Il lui arrivait souvent aussi d'effacer une figure, ou même un groupe entier, dont il n'était pas content. Malgré ce zèle scrupuleux, les incorrections et les négligences qu'on remarque dans ses toiles, font passer un nuage sur le front des critiques sévères.

Lucas aimait beaucoup la société des femmes, quoiqu'il n'eût aucun penchant pour le mariage. On lui prédit qu'il tomberait un jour dans le piége : il répondit qu'il tournerait alentour et enlèverait l'appât sans se laisser prendre. Il sut en effet se tenir pendant longtemps sur ses gardes. Mais, suivant le proverbe, on ne badine pas avec l'amour. Une jolie paysanne, nommée Thérèse Wolschaet, fille d'un fermier de Sainte-Catherine-sous-Wavre, mit enfin à la raison ce cœur obstiné. Il était temps, au surplus, car le peintre avait déjà soixante ans. Il trouvait sa jeune femme si belle qu'il la fit souvent poser pour la figure de la Vierge et qu'il eut d'elle, en très peu d'années, quatre ou cinq enfants (1). Comme il était laborieux et sédentaire, elle lui tenait toujours com-

(1) De Bie annonce qu'il avait voulu demeurer célibataire pour conserver la libre disposition de lui-même et ne pas être détourné de ses travaux ; Houbraken, s'appuyant sur ce témoignage, prétend qu'il ne se maria jamais. Écrit en 1660, lorsque Franchois avait quarante-cinq ans, le passage du *Cabinet d'or* était vrai à cette époque, mais ne préjuge rien pour les années suivantes.

pagnie. « Cette abondante progéniture, remarque Dominique van den Nieuwenhuysen, démontre qu'il n'avait pas mené pendant sa jeunesse une vie licencieuse, comme la plupart des artistes. »

Une si tardive union ne paraît pas néanmoins lui avoir été très favorable. *Virgo libidinosa senem jugulat*, disaient les Latins. Franchois ne passa guère que six années avec son aimable paysanne. Il mourut en 1681, pendant qu'il exécutait un morceau pour l'église des jésuites, maintenant église Saint-Pierre. On l'enterra sans pompe, d'une manière presque mystérieuse, le soir du 4 avril, dans l'église Saint-Jean, parce que c'était un vendredi saint (1). Les tableaux qu'on trouva chez lui, après son décès, furent vendus par adjudication 1,634 florins 11 sous et 1 denier. Il restait en outre un tableau d'autel achevé, peint pour l'église Notre-Dame de Wavre, et une grande toile commencée, où il représentait Agar dans le désert, quand un mal imprévu termina ses jours.

Son portrait, peint par lui-même et surchargé de draperies, a été gravé par Waumans.

Lucas Franchois n'était pas précisément un homme médiocre, attendu qu'on trouve dans ses tableaux des parties excellentes; mais son œuvre a le caractère général, universel, de la médiocrité, l'*indécision*. Dans toutes les carrières, celui qui hésite, tergiverse, tourne à droite, tourne à gauche, avance,

(1) 1681, 4 *aprilis, depositus est in templo Lucas Franchois, maritus Theresiæ van Wolschaet.* Registre mortuaire de l'église Saint-Jean. *Pater meus dicit quod ejus depositio fuerit facta die Veneris hebdomadæ sanctæ et ideò occultè, nam sexta dies aprilis fuit illo anno Pascha.* Notes manuscrites du peintre Smeyers.

recule, délibère constamment, est un homme médiocre. Celui qui n'a jamais des sentiments arrêtés, des opinions fermes, une vue claire, une résolution énergique, est un homme médiocre. Les passions ardentes, les convictions fortes, une volonté intrépide élèvent au dessus de la médiocrité. Les grands poètes, les grands artistes, les grands penseurs impriment à leurs travaux une physionomie accentuée, précise et originale, qui les distingue de tous les autres. Les hommes secondaires ont aussi des traits déterminés, quoique moins vigoureux. Les esprits de troisième rang flottent dans l'incertitude, semblent toujours dans un état de formation, comme la matière vague et confuse d'un monde primitif.

La manière de Lucas Franchois le jeune a des rapports, des analogies, avec celle de tous les peintres flamands, qui sont devenus célèbres pendant la première moitié du dix-septième siècle.

Une de ses œuvres capitales, l'*Assomption* du béguinage de Malines, dont l'ordonnance est empruntée à Pierre Thys, rappelle aussi la facture de ce peintre et celle de Crayer son maître. Le ton rouge qu'affectionnait Crayer y domine partout, comme une sorte d'atmosphère empourprée. Abstraction faite des emprunts de Lucas, c'est un splendide tableau, une de ces grandes toiles où la palette flamande déploie tout son luxe. Il y a dans l'angle inférieur de droite deux anges d'une tournure admirable. Les petits anges, qui planent autour de la Vierge et ne sont en réalité que des enfants, rappellent que l'artiste, devenu père si tard, excellait à rendre l'homme pendant le premier âge de la vie. Malheureusement il a

bronché dans l'endroit principal. La mère du Sauveur est une grosse matrone aux joues enluminées ; quelle que soit la ferveur du sentiment qui l'anime, elle paraît trop bien nourrie (1). Gardez-vous donc de croire qu'elle reproduit les traits de la belle Thérèse Wolschaet ; le grand autel du Béguinage, d'après le chronogramme de l'inscription, fut élevé ou inauguré en 1671, et le peintre se maria seulement quelques années plus tard (2). Il a signé l'*Assomption* en grosses lettres romaines.

La ville de Malines possède beaucoup d'autres tableaux dus à Lucas Franchois. Dans l'église Saint-Jean, trois morceaux de faible dimension, qui formaient jadis un ensemble, rappellent la manière de Van Dyck, flattent le regard de leurs tons lilas et de leurs nuances rosées. La toile du milieu offre à la vue la mère du Sauveur tenant sur ses genoux son fils descendu de l'instrument funeste ; les bras ouverts, elle semble convier le monde entier à compatir au chagrin qui l'accable, et son attitude expressive fait réellement sympathiser avec sa douleur. *Saint Roch*

(1) Le chapelain du Béguinage, Carolus T'Servancx, fit don de ce tableau à l'église. Les moines cellites en possédaient l'ébauche, qu'ils avaient placée dans leur infirmerie, sur un petit autel. Une seconde peinture est fixée au revers de cette toile, dans le même cadre, qui tourne sur un pivot. Elle présente aux fidèles une copie excellente du mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie, œuvre somptueuse de Rubens, exécutée pour le maître-autel de l'église des Augustins, à Anvers, où elle se trouve encore. La reproduction, qui fait honneur à Théodore Boeyermans, demeure visible du 15 décembre au 15 août ; pendant le reste de l'année, c'est le tour de Lucas Franchois.

(2) « Deo, Deiparæ, divis Alexio, Catharinæ et Beggæ ara posita. »

soigné par un ange, *saint Antoine et saint Paul ermites* occupent agréablement les ailes.

Un autre *Saint Roch*, suivi de son chien légendaire, qui a la physionomie d'un loup, orne la même église; sur ce tableau, le pieux voyageur guérit les malades atteints de la peste. Sa tête est noble, belle, expressive, intelligente, d'une couleur magnifique; mais elle éveille seule l'attention. Le reste, sans avoir de défauts dans le sens rigoureux du terme, n'a pas non plus de mérite spécial. L'œuvre entière se distingue par des nuances chaudes, par un ton vigoureux et sombre, dans le goût d'Érasme Quellin. Cette toile, comme les suivantes, fut probablement exécutée à l'occasion de la peste qui décima les populations belges de 1658 aux premiers mois de 1661.

Elle formait un triptyque, selon toute apparence, avec les deux morceaux où l'on voit, d'une part *saint Adrien et saint Christophe*, de l'autre *saint Sébastien et saint Antoine*, personnages béatifiés auxquels on attribuait le don de garantir les fidèles contre les épidémies et les morts subites. Adrien est superbe de caractère, d'expression et d'attitude. Le peintre lui a donné un type puissant et majestueux : on chercherait en vain une tête plus héroïque; le front couronné de chêne, comme un vainqueur, la main gauche appuyée sur la hanche, tenant de la droite une épée nue, la pointe en bas, l'apôtre belliqueux semble un champion qui attend son ennemi pour le combattre, et cet ennemi, c'est le fléau, le monstre homicide, le destructeur implacable. La figure énergique de saint Christophe n'égale pas cette belle inspiration.

Les deux autres saints paraissent avoir souffert du temps et de la négligence (1).

Il doit y avoir encore, au musée tout récent de Malines, d'assez beaux tableaux dus à Lucas Franchois; je les ai entrevus dans le désordre d'une installation, qui m'a empêché de prendre des notes.

Après la coquette et pastorale cité, qu'environnent des prés interminables, où paissent de nombreux troupeaux, la ville la mieux partagée en œuvres de Lucas Franchois est la sombre Tournay, aux maisons noires, construites comme des forteresses. La première fait rêver le calme et le bien-être, la seconde inspire l'abattement et la mélancolie. Son imposante cathédrale, qui semble avoir concentré sous ses ogives toutes les désolations du christianisme, possède un tableau signé et daté de notre artiste (*Lucas Franchois*, 1657), ayant pour sujet le Christ vainqueur s'élançant du tombeau. Il occupe seul toute la toile; à peine si l'on entrevoit dans l'ombre, comme des personnages insignifiants, les gardiens endormis. C'est un travail qui annonce de la science et de la hardiesse, où les draperies sont largement traitées. La couleur décèle une influence particulière, prouve la nature mobile et ondoyante de l'auteur : les tons roux des Van Oost y dominent partout.

L'église Saint-Quentin renferme un tableau également signé en toutes lettres et daté : *Lucas Franchois,* 1650. On y retrouve les mêmes tons roux, que n'em-

(1) *Saint Laurent et saint Jean près d'être martyrisés*, tableau que possède l'église sainte Catherine, est une œuvre médiocre, monotone et barbouillée.

ployaient ni Rubens, ni ses grands élèves. La toile figure la Décollation de saint Jean-Baptiste. Le bourreau, en caleçon et en chemise, vient de décapiter le prophète, dont le corps gît à ses pieds. Il présente le chef sanglant, une belle et noble tête, à la fille d'Hérodiade, qui la reçoit dans un plat, suivant la tradition. Le type de la jeune fille contraste avec celui du martyr; elle a les traits, le costume, le maintien, la physionomie d'une aventurière et d'une courtisane; sous sa belle draperie antique, elle vient d'exécuter une danse un peu libre, qui a enthousiasmé le tétrarque. Un collier en sautoir glisse entre ses deux seins et, chose non moins étrange, un chapeau noir à larges bords, empanaché d'une plume rouge et d'une plume blanche, jure avec sa chlamyde. C'est une œuvre secondaire, mais estimable, d'un aspect vigoureux et sombre.

Une sorte de légende coloriée anime l'église de Saint-Quentin, dans la même ville épiscopale. Un enfant qu'un loup a saisi entre ses mâchoires est sauvé par l'intervention de la Vierge : la pauvre mère, qui la prie à genoux, l'a émue de pitié, l'a fait descendre du ciel. Ce tableau hardiment peint, rudement exécuté même, doit intéresser la foule; mais le travail, estimable seulement, n'a pas les grandes qualités dont s'éprennent les connaisseurs.

Terminons cette revue par un morceau qui constate les obligations de Lucas Franchois envers Rubens. Je l'ai vu à Malines, chez M. Morissens, peintre et restaurateur de tableaux. Cette œuvre facile a pour donnée la Vierge apparaissant au chef de l'Église et lui montrant du doigt la règle des

Carmélites, que la fondatrice lui présente pour obtenir son approbation. La fille de David, le Messie et les anges qui les soutiennent rappellent immédiatement Pierre Paul, attestent son influence sur l'auteur. Les liens du maître et de l'élève apparaissent en pleine lumière. Il faut louer l'attitude élégante de Marie, quelques bonnes têtes d'hommes parmi les assistants; mais rien dans le tableau n'est fait pour enthousiasmer. Il ne dépasse point la limite des productions agréables.

Lucas Franchois, en somme, était un écho fidèle, qui renvoyait à travers l'espace, affaiblie et adoucie, la voix puissante des maîtres.

CHAPITRE XXVII

DERNIERS ÉLÈVES DE RUBENS

JEAN THOMAS, né à Ypres, va étudier à Anvers, où il est reçu franc-maître. — Son succès en Italie. — Nommé peintre de la cour impériale, il se fixe à Vienne et y termine ses jours. — Tableaux de sa main que possède encore sa ville natale. — Œuvre signée qui orne la galerie du Belvédère. — Gravures à la manière noire exécutées par lui. — GUILLAUME VAN HERP. — Obscurité de sa biographie. — Œuvres excellentes. — Toile admirable du musée de Berlin. — C'était un des meilleurs élèves de Rubens.—MATHIEU VAN DEN BERG administre les biens de Pierre Paul. — NICOLAS VAN DER HORST. —Ingénieux emblème de l'*Odorat*.—SAMUEL HOFMAN, né à Zurich. — JACQUES MOEREMANS, inscrit sur les *Liggeren* comme élève de Rubens. — PENNEMAECKERS, artiste et récollet. — Victor Wolfvoet le père. — Dramatique personnification de l'envie. — VICTOR WOLFVOET le fils. — Son tableau de l'église Saint-Jacques, à Anvers. — Le jésuite NICOLAÏ. — FRANÇOIS FRANCKEN le troisième, le meilleur peintre de la famille. — Très beaux ouvrages de sa main. — FRANÇOIS LUYCKS appelé à Vienne par Ferdinand II. — Nécessité de faire des recherches en Autriche.

Jean Thomas a obtenu du sort la même chance favorable que l'artiste qui vient de nous occuper; quoi-

qu'il ait vécu longtemps en Lorraine, puis en Allemagne, où il est mort, la Belgique possède encore assez d'ouvrages de sa main pour qu'on puisse apprécier son mérite et définir son talent. Il vint au monde dans la ville d'Ypres, non pas en 1610, comme on l'a imprimé partout, mais au mois de février 1617 : le 5, il fut présenté à l'église Saint-Martin, par Jean de Somere et Antonia Dassignies, qui lui servirent de parrain et de marraine (1). Son père se nommait Toussaint Thomas; sa mère, Pétronille Descarpentier. Les Descarpentier, les De Somere étaient des familles notables, qui prirent souvent part à l'administration de la ville d'Ypres; les Dassignies portaient un blason nobiliaire. Il y a donc tout lieu de croire que le père de notre artiste appartenait à la haute bourgeoisie (2).

On ignore qui apprit au jeune Thomas les éléments de la peinture; mais nous savons par le *Cabinet d'or* que Rubens acheva de former son talent (3). Une preuve qu'il étudiait à Anvers, c'est

(1) Voici l'inscription trouvée sur les registres de l'église : « 5a Februarii 1617. Sacro fonte renatus infans Tousani Thoma ex uxore Petronilla (des Carpentier), nominatus Joannes; susceperunt Joannes de Somere et Da Antonia Dassignies. » *Thoma* au lieu de *Thomas*. On sait comment on écrivait jadis l'orthographe des noms propres et des noms de baptême : dans les *Liggeren*, Erasme Quellin est souvent appelé *Gerassimus* au lieu d'*Erasmus*.

(2) Nous empruntons ces renseignements à une brochure de M. Alphonse van den Peereboom, homme de cœur, esprit d'élite, qui a montré, pendant son passage au pouvoir, une connaissance réelle des affaires et un vrai patriotisme. Le même opuscule nous a fourni l'acte de baptême. Jean Thomas eut deux frères, nés comme lui dans la ville d'Ypres, Adolphe, le 23 mai 1614; Mathieu, le 18 février 1619.

(3) Page 247.

qu'il y fut reçu franc-maître en 1639-1640; deux années plus tard, il obtenait dans la même ville le droit de bourgeoisie. En 1641-1642, il accepta lui-même un disciple, André Lambrechts; en 1643-1644, il ouvrait son atelier à deux autres élèves, André de Coninck, peintre et marchand, disent les *Liggeren*, et Jacques Soers. Puis son nom disparaît pour toujours des archives de Saint-Luc. Il abandonna évidemment à cette époque les rives de l'Escaut. Où alla-t-il? Une œuvre datée de 1645, qui orne l'église de Saint-Martin, à Ypres, et figure des personnes de la commune, prouve qu'il retourna dans sa ville natale. Il y demeura quelque temps, quelques années peut-être, car on y voit encore plusieurs autres productions de sa main, qui ne doivent être qu'un débris de naufrage, le reste des travaux qu'il fit alors : si peu de tableaux résistent à l'action du temps et aux mauvaises chances, pendant un espace de deux siècles!

Le goût des voyages, le désir, bien naturel chez un peintre, d'admirer les œuvres italiennes, le poussèrent enfin à partir pour la Péninsule avec Diepenbeck, son camarade et son ami. A quelle époque? En 1648, Diepenbeck perdit sa première femme, Catherine Heuvick, et ne se remaria que le 13 mai 1652. Ce fut sans le moindre doute pendant cet intervalle que les compagnons franchirent les Alpes. Ils séjournèrent ensemble dans les différentes villes. étudièrent passionnément les œuvres des grands maîtres et tâchèrent de lutter contre eux (1). L'évêque

(1) Ce ne serait donc pas pendant sa première jeunesse que Diepenbeck aurait visité les provinces italiennes, comme on l'a cru jusqu'ici.

de Metz, appréciant le mérite de Thomas, lui offrit de venir habiter son palais, d'exécuter pour lui de grands ouvrages : le peintre flamand accepta et fit ses adieux à Diepenbeck. Il travailla beaucoup en Lorraine; ses tableaux, se répandant peu à peu en diverses parties de l'Europe, lui conquirent une brillante renommée. Cette renommée ou une circonstance demeurée inconnue le fit appeler à Vienne. Une phrase mal interprétée a donné lieu de croire qu'il partit en 1662 pour l'Allemagne (1). Dans le *Cabinet d'or*, imprimé en 1661 et publié au commencement de 1662, Cornille de Bie, après avoir annoncé la faveur que lui témoigna Léopold I[er], ajoute en finissant l'article : « La renommée m'a mieux fait connaître ses actions et ses travaux que son âge : il vit encore maintenant à la cour dudit empereur. » S'il y *vivait encore* au début de 1662, c'est qu'il y travaillait au moins depuis quelques années. Un tableau du musée de Vienne, portant la date de 1656, prouve qu'il habitait la capitale de l'Autriche dès cette époque et avait obtenu les bonnes grâces de Ferdinand III, avant de plaire à son successeur Léopold. Il mourut dans ses fonctions de peintre officiel, en 1673, à l'âge de 56 ans. On ignore s'il sacrifia son indépendance aux beaux yeux d'une jolie fille; mais il ne dut point, dans tous les cas, prendre une compagne avant l'époque où il fut domicilié sur les bords du Danube; il n'aurait pu abandonner sa femme,

(1) « En 1662, il était peintre à la cour impériale, » dit Houbraken (tome I[er], page 290). Il ne dit pas « devint peintre de la cour impériale. »

pour aller avec Diepenbeck cheminer par monts et par vaux.

« Thomas, dit le chroniqueur de Lierre, ne doit le céder à aucun maître expérimenté, car ses ouvrages, répandus en Italie, en Espagne et en Allemagne, aussi bien que dans les Pays-Bas, démontrent suffisamment son extrême habileté. »

Le musée de sa ville natale renferme un tableau signé en toutes lettres : *Joannes Thomas fecit*. On y voit Marie et l'enfant Jésus accueillant avec bonté les pécheurs repentants, figurés par le roi David, Madeleine, saint Pierre et le bon larron, qui tient sa croix, motif souvent traité par Rubens et par ses élèves. Pierre Paul lui-même l'a représenté au moins deux fois : un des tableaux se trouve dans la galerie de Munich; le second morceau, très belle peinture de faibles dimensions, orne, à Gênes, le palais Gavotti (1). Dans l'un comme dans l'autre, c'est le Christ ressuscité qui fait preuve de miséricorde. Sur la toile exposée à Berlin, Van Dyck a interprété le sujet de la même manière que Jean Thomas : la divine mère, tenant son fils, se tourne vers les coupables attendris.

La peinture du musée d'Ypres manifeste au premier coup d'œil l'influence de Rubens sur l'auteur. Les contours sont plus serrés, les formes moins amples que dans les productions du maître : comparé au chef de l'école, le disciple trahit quelque timidité. Sa couleur est vive, brillante, agréable, un peu plus

(1) La toile de Munich n'est pas très grande non plus : elle a 4 pieds 6 pouces de haut, sur 4 pieds de large.

dure que celle de Pierre Paul; les ombres et les lumières sont plus rapprochées, plus heurtées. Les étoffes rayonnent, les types ne manquent pas de distinction. Il y a quelque chose de gai dans tout l'ensemble. La manière, en somme, est une transformation originale du style de Rubens.

Jésus, très bien dessiné, a l'air d'un enfant copié d'après nature. Deux petits anges au dos nu, aux formes grasses, portent le vase de parfums qui désigne Madeleine, et derrière eux, attachée à un arbre, on voit la discipline dont elle se frappait pour expier ses fautes.

L'église Saint-Martin, à Ypres, possède un autre tableau de Jean Thomas, très habilement restauré par M. Bœhm. Il représente l'église même, au milieu de laquelle la Vierge est adorée par le chantre principal, Judocus Thumaisnil Sphonascus, et par six enfants de chœur, dont les noms sont écrits, de même que le sien, sur une dalle noire, aux pieds de Marie, avec cette date : 22° *junii* 1645. C'est une précieuse indication biographique, puisqu'elle atteste que Jean Thomas résidait alors dans sa ville natale. Outre le chantre, il y a un chanoine splendidement vêtu, qui s'appelait François, car son patron, placé près de lui, est le fondateur de l'ordre des Capucins. On retrouve sur cette page le style modifié et amoindri de Rubens; là encore on observe une facture vigoureuse, des contours très nets, une belle couleur, de la vérité, de l'expression, mais quelque chose de plus timide que dans les œuvres du maître. L'intérieur de l'église dénote un vrai talent pour reproduire l'architecture. Les enfants de chœur sont de

bons portraits; la similitude frappante du Christ avec celui du musée donne lieu de croire que le morceau des pécheurs convertis fut exécuté à Ypres même, induction qui ne laisse pas d'avoir quelque intérêt. Le plus beau personnage de l'œuvre est le patron du chanoine : cette noble figure, pâle, délicate, pleine d'une émotion intime et extraordinaire, ferait honneur aux plus grands artistes, montre combien Jean Thomas avait profité des leçons de Pierre Paul.

On peut voir, sans sortir d'Ypres, trois autres tableaux peints par lui, dont les sujets sont empruntés à la parabole de l'Enfant prodigue. L'un met en scène le débauché au milieu des femmes légères qui dévorent sa fortune et ruinent son cœur. L'œil animé, la mine joyeuse, il se fait verser du vin rouge dans un verre à champagne. Mais le chemin est court du désordre au malheur. Voici le libertin châtié par les circonstances et gardant les pourceaux. Jean Thomas a su lui donner l'attitude la plus dramatique; agenouillé, le corps penché en arrière, le visage tourné vers le ciel qu'il implore, les mains jointes et convulsivement pressées l'une contre l'autre, il semble vraiment parvenu au dernier terme du désespoir. Ces deux toiles sont la propriété de M. Alphonse van den Peereboom. La troisième décore le musée de la ville et porte une signature : *J. Thomas f.* C'est un épisode très bien imaginé pour rendre sensible aux yeux la profonde misère de l'homme dissolu. La ferme même, où il a été recueilli dans l'abaissement et la servitude, ne veut point le garder. La licence n'est pas l'école du travail; en regrettant avec amertume ses plaisirs d'autrefois, le libertin

négligeait sa tâche : on l'expulse. Deux femmes et un homme le chassent à coups de poing, à coups de bâton et de pincettes : il se protége de son mieux avec ses bras et avec ses mains. Le ciel est triste, la campagne est sombre. Que va-t-il devenir? Il faudra bien qu'il aille implorer le pardon de son père. Un quatrième tableau devait montrer son retour auprès des siens, l'attendrissement causé par son repentir, mais j'ignore ce qu'il est devenu. Ces trois ouvrages sont de rudes esquisses, faites avec beaucoup de vigueur et de sentiment.

Une toile exposée à Vienne dans la collection impériale, morceau dont je ne connais point la valeur, constate que Jean Thomas résidait en Autriche bien avant l'année 1662, comme je l'ai fait remarquer. Elle porte la date et la signature suivantes : *Joañes Thomas inventor fecit* 1656. Le sujet représenté est le triomphe de Cérès et de Bacchus : au premier plan, Silène chemine sur son âne. Le livret du musée de Cassel attribue à l'ingénieux élève de Rubens deux ouvrages, dont l'un a pour motif une salle d'étude dans une académie de peinture, l'autre une classe d'astronomie (1). L'église des Carmélites, à Anvers, renfermait jadis un tableau d'autel, où saint François, agenouillé devant la fille de David, recevait d'elle un scapulaire. Le hasard seul pourrait faire découvrir d'autres productions de Jean Thomas.

Un titre d'honneur qu'il faut revendiquer pour lui, c'est d'avoir été un des premiers artistes modernes

(1) Ils n'ont tous les deux que 9 1/2 pouces de haut, sur 1 pied et un 1/2 pouce de large.

qui employèrent le procédé de gravure dit à la manière noire. Il exécuta ainsi à Vienne, en 1658, *le Christ et la Vierge allant aux noces de Cana;* en 1659, une copie du tableau de Van Dyck représentant *Achille à Scyros;* en 1661, une composition du Titien; en 1664, *trois Paysans assis devant une table et buvant ;* puis un assez grand nombre de sujets qui ne sont point datés, parmi lesquels on doit citer en première ligne une image de l'empereur Léopold et celle de Jean Philippe de Schœnborn, électeur de Mayence, prince-évêque de Wurtzbourg. La diversité des motifs prouve l'extrême souplesse de son talent : ici l'on voit un homme d'armes portant une lance et ayant pour devise : *Pro Deo et patriâ;* Diogène tenant sa lanterne; un satyre embrassant une bergère; là, c'est un paysage, où un homme trait une vache, épisode rustique d'après le Titien; une Dame à sa toilette (1); une autre Dame en adoration devant l'Amour; plus loin, c'est un groupe champêtre, dans lequel un paysan joue de la cornemuse, le Sacrifice d'Abraham, Mercure chez Admète, un *Ecce homo*, une Jeune Fille allumant sa lanterne, d'après Gérard Dou. Plusieurs de ces estampes sont gravées à l'eau-forte.

Pendant que Thomas rendait ainsi à quelques maîtres le service de reproduire leurs peintures, d'autres artistes lui faisaient le même honneur. Le catalogue de Winckler cite quatre pièces dont il avait fourni les modèles (2). Son esprit, comme on le

(1) Signé : *J. Thomas inv. et fec.*

(2) Un satyre pressant une bergère, morceau gravé par François

voit, fut très actif et son existence des mieux remplies (1).

Les élèves de Pierre Paul, dont il nous reste à parler, embarrassent encore plus l'historien que les précédents. Ou il n'existe d'eux aucun tableau connu, ou l'on ne possède presque pas de renseignements sur leur destinée; on ignore même les dates de leur naissance et de leur mort. Plusieurs d'entre eux méritent cependant un vif intérêt. Si, par leur biographie, ce sont des ombres vagues, que dessine à peine un rayon de lune, dans les ténèbres de l'histoire, leurs tableaux ont un charme et une importance, qui réclament pour eux la sympathie du lecteur. Quelques-uns de ces coloristes seraient traités comme des grands hommes s'ils tenaient maintenant la palette.

Tel fut Guillaume van Herp, qui passe pour avoir travaillé sous les yeux de Rubens. Nul historien ne le mentionne, à ma connaissance, mais le musée de Berlin renferme un tableau signé *G. van Herp*. On appelle ordinairement l'auteur Gérard et l'on pré-

van den Wyngaerde; le Sauveur entouré d'anges qui portent les instruments de la Passion, gravé par Corneille Galle; la Sainte Famille revenant d'Égypte, gravée à l'eau-forte par F. van den Wyngaerde; un Ange gardien protégeant son pupille contre les vices, représentés sous la forme de bêtes monstrueuses : *Pierre de Baliu sculpsit.*

(1) « En finissant des recherches dans nos archives, m'écrit M. Alphonse van den Peereboom, et surtout dans nos comptes, on a retrouvé les noms d'une foule d'artistes yprois inconnus!!! des peintres, des statuaires, des graveurs, des brodeurs, etc., etc., avec l'indication de leurs œuvres; c'est une véritable révélation, qui permet de résoudre des questions d'archéologie fort contestées et de rectifier une masse d'erreurs. On trouve, pour ainsi dire, à chaque page de nos comptes des détails charmants » (29 juin 1869).

tend avoir trouvé sur les registres baptismaux de l'église Saint-Jacques un enfant inscrit sous ce nom, le 5 octobre 1605 : il était fils de Jean van Herp et d'Élisabeth Gelders, qui appartenaient tous deux à de très bonnes familles. Mais a-t-on bien lu la note? Y a-t-il *Geraert* ou *Gilliam?* Les archives de Saint-Luc à Anvers ne mentionnent aucun Gérard van Herp, tandis qu'elles nous renseignent sur Guillaume. En 1625-1626, il entra comme élève chez Damien Wortelmans; en 1637-1638, il obtint la maîtrise et paya de ce chef 23 florins 4 sous; en 1644-1645, il reçut un élève nommé Pierre Schoef, qui ne voulait apprendre le dessin que pour l'appliquer à l'orfévrerie. Le 23 juin 1677, on lui fit à Notre-Dame un enterrement de première classe, payé comme d'habitude 16 florins 6 sous (1). Voilà les documents positifs sur lesquels il faut s'appuyer : si l'inscription de l'église Saint-Jacques porte en effet le mot *Gérard* et que ce ne soit pas une erreur du scribe, elle ne concerne pas l'artiste. Les Van Herp étaient nombreux dans la grande commune flamande, puisqu'on en trouve neuf mentionnés dans les Liggeren. Quant à Pierre Paul, nous avons déjà dit plusieurs fois que ses élèves n'étaient pas inscrits sur les livres de la ghilde, son titre officiel de peintre des archiducs l'exemptant de cette formalité.

Un morceau que l'on voit à Bruxelles, chez le comte Dubus de Ghisignies, constate les rapports de filiation qui unissent Van Herp au chef de l'école

(1) Comptes de l'église Notre-Dame, de la Saint-Bavon 1676 à la Saint-Bavon 1677.

anversoise. Il figure la vocation de saint Mathieu. Dans une salle voûtée, où travaillait l'apôtre futur, alors publicain ou receveur des contributions, est entré le Messie, accompagné de saint Pierre et de saint Jean. Il vient d'adresser au maître du lieu ces étranges paroles : « Lève-toi et suis-moi. » Mathieu a une figure de cuistre et d'usurier : il regarde le Christ avec l'expression d'un vieux juif rapace, auquel on demande un acte de libéralité ou de dévoûment; la main appuyée sur sa poitrine, il a l'air de dire : « Pour qui me prenez-vous? Est-ce que vous vous trompez de personne? » Le scribe placé près de Mathieu griffonne dans un registre; un épais commis prend un énorme livre de caisse sur une tablette. Un troisième copiste tient son menton dans sa main et considère les novateurs d'un air réfléchi. Toute la scène a un caractère d'extrême vérité. Un merveilleux effet de lumière l'anime et l'idéalise; les rayons du soleil, traversant une grande porte en plein cintre, passent par dessus la tête de Jésus, éclairent la salle, transfigurent les personnages. Ce flot d'or est d'un ton magnifique. On reconnaît là le génie flamand, qui tire la poésie de la réalité même, comme une source jaillissant à travers les herbes. Si l'imitation de Rubens apparaît sur cette toile d'une manière flagrante, le clair-obscur et le jeu de la lumière attestent l'influence de Rembrandt.

Le morceau de Berlin, signé comme nous l'avons dit, est une œuvre excellente. Il a pour sujet l'apologue du Satyre et du Passant. A quelque point de vue qu'on examine ce tableau, il ne mérite que des éloges. Il est ordonnancé avec un rare talent; la

scène a lieu dans une cabane très bien peinte, les figures sont d'une vérité frappante et d'une touche vigoureuse. L'énergie de la couleur met tout en relief. Les expressions ne laissent rien à désirer : la vie rayonne sur les traits de tous les personnages. On ne pouvait mieux rendre l'étonnement et le mépris dédaigneux du satyre, l'avidité brutale du passant, l'attention naïve de la ménagère assise près du foyer, qui tourne dans un chaudron un supplément de bouillie. L'air circule à travers la chambre. Pour que rien ne manque à ce brillant certificat, un chien au poil hérissé, qui survient et ne demanderait pas mieux que de maltraiter l'homme versatile, un chat qui se mire dans un vase de cuivre, montrent avec quelle habileté supérieure le maître peignait les animaux. La distinction, l'éclat, les chaudes nuances du coloris satisfont pleinement les yeux; en cherchant la signature, on est persuadé qu'on va lire un nom illustre et l'on voit avec surprise celui d'un peintre sans renommée.

Deux tableaux que les connaisseurs lui attribuent et que possèdent deux habitants de Malines, m'ont aussi paru des morceaux d'élite. L'un, appartenant à M. Dussart, figure le retour de Jephté. Vainqueur des Ammonites, le juge imprudent arrive par la droite, monté sur son cheval et suivi de ses troupes. Le voilà devant sa maison, et il a fait vœu de sacrifier au Seigneur la première personne qui en sortira, pour le féliciter de sa victoire! Comment n'a-t-il pas prévu que ce serait sa fille, sa fille unique? L'aimable victime s'élance au devant de lui, gracieuse, légère, dansant et jouant du tambourin.

A cette vue, le capitaine hébreu déchire ses vêtements et regarde le ciel avec une expression de désespoir. L'amère douleur qui contracte sa figure va bientôt remplir ses yeux de larmes. Jamais peut-être chagrin n'a été mieux rendu. Le noble maintien du chef israélite contribue d'ailleurs à augmenter l'effet qu'il produit. Étonnée de l'affliction peinte sur le visage de son père, la jeune fille se trouble et pâlit. Quel artiste a dessiné un front plus suave, des traits plus doux et plus charmants? La désolation même y prend un air de mélancolie. Son attitude n'est-elle pas ravissante? Ses épais cheveux, qu'agitent la brise et le mouvement de la danse, ne folâtrent-ils pas autour de sa tête avec une grâce incomparable?

Les acteurs secondaires ne méritent pas moins d'éloges. Près de Jephté, sur le premier plan, un robuste soldat, portant un faisceau de licteur, considère la jeune fille avec une morne tristesse. Les autres guerriers partagent sa douleur, et un petit nègre, qu'on voit au loin, tourne vers la belle et innocente victime des yeux pleins de compassion. Quoique livré à lui-même, puisque la bride flotte sur son cou, le cheval s'arrête et s'incline en arrière, comme s'il éprouvait un sentiment d'effroi. Les compagnes de l'aimable enfant, celles qui doivent bientôt pleurer avec elle sa virginité dans les montagnes, font de la musique pour témoigner leur allégresse imprévoyante : l'une joue de la basse, la seconde du triangle, la troisième de la guitare. Quelle attrayante musicienne que la dernière! Comme ces deux plumes, rouge et blanche, parent élégamment ses beaux che-

veux! Son type, sa pose, son expression, tout est parfait. Une petite fille qui chante, en se réglant d'après un livre ouvert, nous apparaît elle-même comme une incarnation de l'éternelle beauté.

La couleur de cette toile est chaude, fine, intense, et la vigueur des ombres n'en détruit, n'en amortit point l'éclat. La mauvaise grâce du cheval étonne, quand on a vu le morceau de Berlin, et le vêtement de la jeune fille, quoique drapé avec grâce, a trop d'ampleur. Voilà les seules critiques auxquelles donne lieu le Retour de Jephté, scène admirable de sentiment, de dessin et de coloris.

Le second tableau, qui se trouve chez M. Morissens, a pour sujet l'Enlèvement d'Europe. Il y règne presque autant de poésie que dans l'autre. Les amies de la jeune fille viennent de parer, en badinant, le magnifique taureau où elle va s'asseoir : une guirlande de fleurs entoure le cou de l'animal, une draperie rouge cache ses reins. Debout devant lui, Europe lui présente sa main droite, qu'il lèche, pendant qu'un petit amour la tient par la gauche. Plusieurs rangs de perles ornent ses beaux cheveux, sur lesquels ondoie une plume d'un effet très pittoresque. Ses compagnes montrent d'ailleurs des épaules magnifiques : l'une d'entre elles, à demi nue et placée devant le taureau, a une grande tournure qui sent le style des maîtres. Des arbres, des taillis, composent un fond plein d'élégance. La couleur charme les yeux par son harmonie et sa finesse, comme par son éclat. Cette toile rappelle beaucoup les petits tableaux de Rubens, ceux qu'il exécutait pendant sa vieillesse, quand la goutte lui rendait tout mouvement difficile.

On retrouve là sa manière, mais adoucie, calmée, illuminée d'un reflet poétique.

Les morceaux que nous venons de décrire et d'apprécier classent Guillaume van Herp dans le groupe d'élèves nobles et délicats, que formaient, près de Rubens, Van Dyck, Quellin le vieux et Jean van Hoeck. Félix Bogaerts lui attribue un tableau de l'église Saint-Augustin, à Anvers, faisant partie d'une suite de peintures qui racontent l'histoire du célèbre évêque (1). Sur le catalogue de Hampton-Court figurent deux morceaux réputés de sa main, *Pharaon endormi et rêvant*, la *Marche au Calvaire*. Dans l'hôtel d'Aremberg, à Bruxelles, ceux qu'on n'accueille pas avec une grossièreté digne des tapis-francs, peuvent voir un intérieur de famille, une scène de genre, qui montre sous un nouvel aspect le talent du maître. A droite, un homme assis tient un enfant sur ses genoux et lui donne à manger; au centre, une femme fait frire des poissons qu'une autre femme lui prépare; à gauche, un homme vu de dos et entouré d'ombre, savoure le contenu d'un pot à boire. Çà et là sont éparpillés des meubles et des ustensiles, un berceau, un balai, un plat et une cruche. L'exécution large et facile, le modelé par grands plans, la couleur vive et moelleuse rappellent le tableau du comte Dubus de Ghisignies.

Un des mieux méritants et des moins bien appréciés parmi les peintres de l'école flamande, Guillaume van Herp réclame toute l'attention des investiga-

(1) *Esquisse d'une histoire des arts en Belgique, depuis* 1640 *jusqu'en* 1840, page 44.

teurs. Il est fort à désirer que l'on trouve des renseignements nouveaux sur sa biographie et qu'on signale les tableaux de sa main qui peuvent exister.

Houbraken avoue que Mathieu van den Berg ne montra jamais d'inspiration et suivit pas à pas les traces de Rubens avec une prosaïque docilité. Son père, Jean van den Berg, natif d'Alkmaar, avait lui-même appris la peinture sous les yeux de Henri Goltzius; mais comme il était fils d'un magister et que celui-ci alla s'établir dans le Brabant, où il gagnait peu, Jean fut contraint de l'aider à tenir sa classe et abandonna quelque temps la palette. Bientôt néanmoins il sut se ménager des heures de loisir et, oubliant le récitatif monotone des écoliers, leur paresse ingénieuse et leurs traits de malice, goûta la douceur attachée aux travaux qu'on aime. Il avait fait la connaissance de Rubens, qui, loin d'assoupir son imagination, la stimulait et l'exaltait. Peu à peu le grand homme le prit en affection et, voyant sa répugnance pour la férule, ce sceptre des pédagogues, lui confia l'administration de ses terres. Presque tous ses biens étant situés dans les environs d'Ypres, Jean van den Berg dut y établir sa résidence. Ce fut là que son fils Mathieu vint au monde, en 1615.

Ayant comme son père de la vocation pour les beaux-arts, il se trouva tout naturellement le disciple de Rubens. Mais la nature ne lui avait pas donné un génie inventif, et le crayon lui était plus agréable que le pinceau. Il devint donc un très habile dessinateur. On le voyait toujours reproduisant sur le papier soit des objets réels, soit un tableau, car il était fort laborieux. La vieillesse même ne diminua point son

activité. Ce qui lui manquait, c'était l'initiative : fidèle copiste, il ne pouvait rien tirer de son cerveau. Parmi les dessins nombreux qu'il exécutait, à peine quelques-uns étaient-ils le produit d'une inspiration personnelle. Cette tendance, au reste, se manifesta en lui dès ses débuts ; quand il étudiait chez Rubens, il avait fait le portrait de son père dans toutes les attitudes et sous tous les costumes. Les amateurs possédaient encore de ces effigies durant le siècle dernier.

Après la mort de Rubens, Mathieu van den Berg quitta Anvers pour la Hollande. Il fut reçu par la confrérie de Saint-Luc, à Alkmaar, le 1er juin 1646, et termina ses jours dans la ville en 1687. L'église Sainte-Anne, à Bruges, possède de lui un tableau représentant saint François en adoration devant le petit Jésus, qui tient sa mère. C'est une copie d'après son chef d'atelier.

Nicolas van der Horst, peintre d'histoire et de portraits, a laissé moins de souvenirs encore. Né en 1598, à Anvers, il prit chez Rubens l'habitude de ce grand style, qui fait tant d'honneur au maître et aux élèves. Quand il se sentit capable de travailler seul, le désir de voir le monde lui mit en main le bâton du voyageur. L'Allemagne, la France, l'Italie devinrent l'une après l'autre le but de ses pérégrinations. Il séjournait dans les villes principales, et les tableaux qu'il exécutait alors lui acquirent une grande renommée. Elle le précéda comme une éloquente messagère, quand il voulut regagner son pays. Des motifs que l'on ne connaît pas le déterminèrent à choisir Bruxelles pour lieu de résidence : il obtint les bon-

nes grâces de l'archiduc Albert, qui le nomma un des chefs de sa garde. Quoiqu'il semble étrange de voir un artiste remplir des fonctions militaires, il conserva ce poste même après la mort du souverain espagnol et ne cessa de l'occuper qu'en finissant de vivre. Comme ces places sont d'ailleurs de véritables sinécures, il put exercer librement son crayon et son pinceau. La tradition nous apprend que c'était un peintre habile, mais les libraires et graveurs lui demandèrent tant de dessins qu'il négligea souvent la palette. Les amateurs recherchaient jadis ces modèles, qui plaisaient en même temps par leur finesse et par leur correction. De Bie trouvait son talent original, délicat, profond même et plein de pensées. Albert et Isabelle lui demandèrent souvent des travaux. Corneille Galle l'ancien et d'autres artistes fameux ont reproduit un grand nombre de ses compositions. Il mourut à Bruxelles en 1646. Ce peintre peu connu avait exécuté une vue panoramique de Bruxelles, ornée dans le haut d'un portrait de Philippe IV, tableau qui fut gravé en neuf planches par A. Santwort. Un autre morceau, buriné par Guillaume Collaert, figurait symboliquement l'*Odorat* : l'estampe nous montre un grand personnage, couché sur un divan somptueux, où sont éparpillées des fleurs ; il tient un bouquet dont il respire le parfum, tandis qu'il prend d'autres fleurs dans un vase placé sur une table, qui porte aussi un cassolette où brûlent des aromates ; un courtisan debout entretient l'odorante combustion. A travers deux arcades dessinées au fond de la salle, on découvre l'autel des parfums, recevant les offrandes du peuple hébreu, et

l'autel expiatoire qu'encense le grand prêtre, suivant les rites de l'ancienne loi. Ces deux épisodes sont signés : *Van der Horst inven. — Guil. Collaert sculp.* L'ensemble de la composition forme un ingénieux symbole de l'odorat; on doit croire que les autres sens avaient donné lieu à des images emblématiques, mais nul ne peut dire ce qu'elles sont devenues.

La gloire de Rubens, propagée dans toute l'Europe, lui attira un élève du fond de la Suisse. Les esprits distingués semblaient accourir vers cette grande lumière, comme les oiseaux de passage volent, à la fin de l'automne, vers les climats où brille éternellement le soleil. Zurich avait vu naître Samuel Hofman en 1592 (1). Il dessinait déjà très bien, lorsqu'il résolut d'aller se mettre sous la tutelle de Pierre Paul. Les leçons du grand homme lui profitèrent, et il devint un peintre habile. Son intérêt lui conseillant alors de ne pas rester près d'un artiste fameux, qui absorbait toutes les commandes et toute l'attention, il quitta Anvers pour Amsterdam. Il y peignit des portraits aussi bien que des morceaux d'histoire, et se maria en 1628. Quelque temps après, l'amour de la patrie, le souvenir de ses belles montagnes lui inspirèrent le désir de retourner sur les bords du lac, où il avait joué pendant son enfance.

(1) Campo Weyerman dit qu'il était le fils d'un ministre du saint Évangile, *was een phar[heers zoon*. Le mot *phar heer*, qui n'est ni flamand ni hollandais, a embarrassé Descamps, et il ne l'a pas traduit. Mais on ne peut y voir qu'une corruption du substantif allemand *pfar rer*, curé, pasteur; Campo Weyerman l'a employé avec une intention de couleur locale.

Il exécuta parmi ses concitoyens des travaux qui lui firent beaucoup d'honneur : le duc de Milan voulut posséder plusieurs tableaux de sa main. Il finit cependant par aller s'établir à Francfort et semble y avoir été très bien reçu, car on lui demanda une grande composition pour l'hôtel de ville. Mais la goutte le tourmenta de bonne heure et termina ses jours en 1640. N'étant plus retenue loin du Zuyderzée, sa veuve retourna dans la ville d'Amsterdam, où ses deux filles cultivèrent aussi la peinture et montrèrent du talent. On voit de Samuel Hofman dans l'Institut Stœdel, à Francfort-sur-le-Mein, le portrait d'une dame habillée en noir.

Jacques Moeremans est un des rares élèves de Pierre Paul, qui se trouvent signalés comme tels dans les archives de Saint-Luc. Quand il fut admis chez Rubens, pendant l'année 1621-1622, il devait déjà être d'un certain âge et avoir appris ailleurs les éléments de la peinture, car il s'était affilié, en mai 1619, à la confrérie des célibataires, c'est à dire des vieux garçons. L'année même où il devint le disciple du grand homme, il entra dans la société littéraire de la Giroflée, honneur qui lui coûta 18 florins. En 1622-1623, il prit part au festin annuel de la corporation de Saint-Luc et paya pour son écot la somme de 4 florins. Le 23 décembre 1623, à propos de son mariage, il dut acquitter une taxe de 6 florins, par décision du conseil. Depuis lors on le trouve inscrit d'année en année, soit pour l'acquittement de sa taxe personnelle comme membre de la Giroflée, soit pour sa présence au banquet des artistes, jusqu'en 1629-1630, où il obtint le titre de franc-maître. Ce qu'il y

a de bizarre, c'est que, la même année, il donna sa démission et paya douze florins pour sortir de la ghilde. Depuis ce moment, en effet, son nom ne figure plus, à aucun titre, sur aucune liste. L'époque même de sa mort n'est pas indiquée. Seulement, dans le compte de 1646-1647, on trouve cette note : « La veuve de Jacques Mourmans, amateur, pour la somme de 3 florins 4 sous. » C'était la taxe mortuaire de la digne femme : le décès des hommes coûtait 4 sous de plus. Pourquoi le scribe a-t-il passé la fin du maître sous silence et relaté celle de sa veuve? Pourquoi recevoir une des contributions funèbres et ne pas accepter l'autre? On ne comprend pas cette distinction, à moins qu'on ne la juge un signe de rancune. Puisque Moermans ne faisait plus partie de la ghilde, par quelle confusion d'esprit laissait-on payer le droit mortuaire pour sa veuve, comme si elle avait été la compagne d'un membre effectif? Cette note singulière a l'avantage, au surplus, de démontrer que le peintre cessa de vivre antérieurement à l'année 1646-1647.

Il avait été désigné par Rubens, comme nous l'avons déjà dit, avec Jean Wildens et François Snyders, pour présider à la vente des objets d'art qui feraient partie de sa succession. Il alla chercher à Malines un tableau de Pierre Paul, où dansait un groupe de ces beaux enfants que le maître savait si bien faire, et diverses choses précieuses que le grand homme y avait déposées; on lui remit pour ses frais de voyage 5 florins 7 sous. Il se rendit ensuite au château de Steen et dépensa dans cette excursion 10 florins 10 sous. La famille le rétribua de ses dé-

placements, soins et vacations, par une somme de 1,000 florins.

Où sont les tableaux de Jacques Moermans? Il doit s'en trouver quelque part, mais il s'agit de les découvrir.

Pennemaeckers, Wolfvoet, Nicolaï, François Francken, troisième du nom, et François Luyckx forment, pour ainsi dire, l'arrière-garde de l'école(1). La tradition et le caractère de leurs ouvrages autorisent seuls à les classer parmi les élèves de Rubens: toute autre garantie manque jusqu'à nouvel ordre.

Pennemaeckers passe pour être né dans la ville d'Anvers et pour avoir porté le froc au monastère des Récollets. Le tableau de sa main, que possède le musée, ornait autrefois, dans l'église de cette abbaye, le monument sépulcral de Juste Canis, aumônier d'Anvers, mort le 21 avril 1664, et doit, par conséquent, avoir été peint vers cette époque. Il représente le Christ qui monte au ciel, devant sa mère, saint Jean, saint Pierre et d'autres disciples. Le personnage principal, le Fils de l'homme, constate la descendance morale de l'artiste. Comme dessin, couleur, expression, il rappelle tout à fait la manière de Rubens; ajoutons qu'il mérite, sous ces divers rapports, les éloges des connaisseurs. Sa tournure et ses traits ont néanmoins quelque chose de sauvage. La tête de la Vierge et la tête de saint

(1) Félix Bogaerts désigne comme élève de Rubens un nommé Jean van Stock; mais il fut reçu dans la confrérie de Saint-Luc, en 1625-1626, comme marchand de tableaux (*coopman van schilderyen*). Il perdit sa femme en 1627-1628.

Jean ne laissent presque rien à désirer, mais on prendrait saint Pierre pour un gros moine bien repu, qui sort du réfectoire, l'œil animé par des libations plus ou moins abondantes. Les étoffes sont drapées avec une certaine gaucherie et n'ont point la splendeur qu'aime à leur donner l'école d'Anvers. Les autres parties du tableau ne fixent pas longtemps les regards. Les personnages se détachent sur un fond clair, sec et froid, autre déviation des habitudes flamandes.

On a un peu plus de renseignements sur Victor Wolfvoet (1) que sur Pennemaeckers. Michel, qui le croit natif d'Anvers, l'appelle tout simplement Victor et le range parmi les élèves de Pierre Paul. Mais il y a eu deux artistes portant ce prénom et le nom de Wolfvoet, qui veut dire en flamand *Pied-de-Loup*. Le père fut reçu franc-maître en 1596, et reçut lui-même comme élève, trois ans après, Hélie Mennens. On voit de lui, au musée de Dresde, une tableau signé en toutes lettres : *Victor Wolfvoet* (2), œuvre frappante et originale, d'une magnifique exécution. Quel rêve sinistre! Une tête de Méduse, fraîchement coupée, gît sur la terre, environnée de serpents, de lézards, d'araignées, de bêtes immondes. C'est un spectacle lugubre que cette tête morte, aux yeux ouverts, à la langue noire qui sort de la bouche, au sang coagulé, autour de laquelle grouillent, s'enlacent, se battent et se dévorent les plus hideux reptiles. Un ton livide règne partout, comme le demandait

(1) Prononcez *Ouolfout*.
(2) N° 886. Sur toile.

l'étrange donnée. Le soin et le mérite de la facture dénotent l'habileté d'un maître; les contours précis, la couleur fine, luisante, émaillée, attestent que ce maître avait appris la peinture dans le seizième siècle et en gardait les procédés. Quel sens peut avoir une image si terrible? Quelles émotions tragiques l'ont inspirée à l'auteur? Il me semble qu'il a voulu personnifier l'envie, après avoir cruellement souffert de ses manœuvres. Cette tête affreuse, horrible, conservant dans la mort même le pouvoir de pétrifier ceux qui la regardent, c'est bien l'envie dont l'ignoble influence paralyse le talent. On ne peut échapper à son action qu'en détournant les yeux. Les bêtes répugnantes qui fourmillent alentour, ce sont les viles et odieuses pensées des jaloux, cherchant à se détruire l'un l'autre, après avoir détrüit ou accablé les hommes de mérite. Que de souffrances laisse entrevoir ce dramatique emblème! Hélas! elles ont anéanti un peintre de talent! Sa vie a été si bien troublée, sa mémoire si bien ensevelie que j'imprime son nom pour la première fois, que ces lignes sont les premières où on constate sa valeur. Il doit exister d'autres tableaux de sa main, quelques belles toiles dont on cherche vainement l'auteur. Mais en quels lieux le sort les a-t-il égarées?

Victor Wolfvoet ne demeura point célibataire. Sa femme, Brigitte Voorwercx, lui donna un fils, que tinrent sur les fonts de baptême, dans la cathédrale, le 4 mai 1612, le peintre Abraham Knoef et Brigitte Geelhoven. Il fut nommé Victor, comme son père, et embrassa la même profession. Devenu élève de Rubens, il n'obtint les priviléges de la maîtrise,

comme fils de maître, que longtemps après la mort du grand homme, en 1644-1645. La même année, il reçut un élève nommé Jean François Olimaers. En 1644, 45, 46 et 47, il prit part au festin annuel de la corporation de Saint-Luc. La mort le frappa de bonne heure : il termina sa vie et ses travaux le 23 octobre 1652 et fut inhumé dans l'église Saint-Georges, près du jubé, contre la muraille de droite, sous la pierre sépulcrale du bijoutier Guillaume Wiels et de sa femme Anne van Ghémont (1). Cet artiste n'a aucun rapport de talent, ni de famille, avec Jean Victoors, élève de Rembrandt.

Un tableau peint par lui, et conservé à l'église Saint-Jacques d'Anvers, montre quelles leçons avaient formé sa manière.

L'imitation de Pierre Paul s'y trahit d'une façon évidente; mais le clair-obscur est plus fortement accusé, le coloris plus doux, plus moelleux, moins brillant que sur les toiles du maître. Le type de la Vierge semble un emprunt fait au grand dessinateur flamand. On remarque d'ailleurs dans ce tableau une circonstance inusitée. Sainte Élisabeth, fléchissant le genou, s'incline sur le ventre de Marie, qu'elle touche de l'index de sa main gauche, avec un sentiment de vénération, comme si elle disait : « C'est là que le fils de Dieu se prépare à sauver le monde. » La Vierge appuie sa main droite sur l'épaule de la matrone, dans une attitude familière. Saint Joseph et saint Joachim, peints de couleurs très sombres, se

(1) *Inscriptions funèbres et monumentales de la province d'Anvers*, tome II, page 491.

tiennent derrière les Juives prédestinées, qu'ils font ressortir. Deux petits anges, les mains pleines de fleurs, voltigent gaîment au dessus des personnages. Marie et sainte Élisabeth sont de grasses et lourdes femmes, aux joues épaisses; cette fois encore, la distinction est du côté des hommes : par l'élégance de leurs traits, saint Joachim et saint Joseph l'emportent de beaucoup sur leurs voisines. Un paon, je ne sais trop pourquoi, se rengorge au sommet d'une boule de pierre, que porte un piédestal placé derrière Élisabeth. Le mérite principal du tableau consiste dans la vigueur, dans la beauté du coloris, aux teintes fortes et sombres.

Le sieur H. J. Heerma van Beyma toe Kingma (que le lecteur me pardonne de transcrire ce nom terrible), bourgmestre de Francker, possède un panneau qui représente les Juifs traversant la mer Rouge et offre la signature : *V. Wolfoet pinx.* L'œuvre est-elle du père ou du fils? Je n'ai aucun renseignement à cet égard.

Le frère Nicolaï, jésuite, est mentionné par Félix Bogaerts comme un élève de Rubens (1). Il retraça pour l'église de son ordre, à Namur, la vie et les miracles du Fils de l'homme, dans une série de tableaux. Ces ouvrages sont encore à la même place et prouvent qu'en effet le talent du pieux artiste se développa sous l'influence de Rubens.

L'interminable race des Francken aboutit, pendant le règne de Pierre Paul, à un nommé François,

(1) *Esquisse d'une histoire des arts en Belgique, depuis* 1640 *jusqu'en* 1840, page 45.

qui est une véritable énigme, quoique né dans une époque où l'imprimerie fonctionnait avec une grande activité. François Francken, troisième du nom, obtint la maîtrise en 1639-1640. Il reçut comme élève, en 1647-1648, un nommé Pierre van Postel. La mort l'ayant pris au dépourvu en 1667, il fut inhumé à l'église Saint-Georges, le 4 septembre, et son enterrement coûta 16 florins 6 sous, c'est à dire qu'on lui fit un service de première classe. Il était, non pas le fils de François Francken le second, comme le prétend Immerzeel, mais son neveu. Il remplit les fonctions de doyen de Saint-Luc, en 1655. Voilà tout ce que j'ai pu découvrir sur ce peintre habile et intéressant, qui éclipse de beaucoup ses homonymes. On voit à Lille un tableau de sa main représentant une scène mal expliquée. Dans le chœur d'une église, devant l'autel décoré d'une châsse, un évêque-abbé, portant la mitre en tête et le grand costume de son ordre, tient des deux mains une robe violette, dont il va revêtir un seigneur agenouillé, en manteau écarlate. Deux évêques assistent l'officiant : un prince couvert d'une armure dorée, sur laquelle se drape un riche manteau et pend le collier de la Toison d'or, prend part à la cérémonie : un sceptre dans la main droite, il appuie sa main gauche sur une longue épée; un casque entouré d'un diadème couronne son front. Devine qui pourra. Des spectateurs nombreux peuplent la basilique. C'est un très beau tableau, bien composé, vivant, original, d'un aspect tout moderne. La facture et la couleur prouvent que le génie de Rubens a passé, comme un fluide électrique, sur cette toile harmonieuse.

M. Dufraisne, à Cambrai, possède une œuvre qui n'est pas inférieure. Elle a pour sujet la *Continence de Scipion*. Le capitaine romain, assis, à l'entrée de sa tente, sur une chaise curule, domine tous les personnages. A sa gauche, la jeune fiancée, encore tremblante du danger qu'elle a couru, essuie ses larmes. Devant Scipion, la famille de la captive et le prince apportent des vases d'or, de riches présents, des coffres ciselés. Ce groupe est très beau : la pâleur nerveuse de la mère atteste sa douleur et son inquiétude, si noblement apaisées par le vainqueur; la belle tête du père, vieillard à barbe blanche, est encore pleine d'émotion. Une main sur la poitrine, le front couronné d'une blonde chevelure, le jeune prince témoigne avec effusion sa reconnaissance. Les autres parents expriment d'une manière aussi pathétique leur joie et leur surprise : les têtes sont vivantes, les yeux regardent, les types variés manifestent par leur choix le bon goût du peintre; les attitudes ont une liberté, une facilité, qui rappellent sur-le-champ les souples contours de Rubens. Le visage attendri de Scipion est magnifique de sentiment : il montre avec dignité la jeune personne qu'il rend à sa famille. De nombreux cavaliers forment au second plan un spectacle très animé. Il y a beaucoup d'harmonie dans l'ensemble ; la couleur est chaude, moelleuse, extrêmement agréable. Ah! si tous les Francken avaient tenu le pinceau avec le même talent!

Un dernier peintre, enrôlé par les critiques sous la bannière de Rubens, portait le nom de François Luycks. Il dut naître à Anvers pendant l'année

1600 ou quelque année voisine, entra comme élève, en 1617-1618, dans l'atelier de Remaculus Sina, et fut reçu franc-maître en 1620. Quand il eut appris chez Rubens les finesses du métier, il traversa les Alpes, suivant la coutume, et passa quelques années en Italie. Le succès qu'il obtint le fit appeler à Vienne par l'empereur Ferdinand II. Nagler prétend que sur un livre de baptême, dans l'église des chevaliers de Malte, à Prague, notre artiste se trouve mentionné sous la date de 1652 : *Dominus Franciscus Leux de Leuxenstein, cameræ pictor* (maître François Leux de Leuxenstein, peintre de la cour); et il ajoute que le coloriste semble avoir été aussi peintre officiel de l'empereur Ferdinand III. Je le crois bien, puisque Ferdinand II mourut en 1637 et que Ferdinand III, en 1652, régnait depuis quinze ans! Les Autrichiens ont pris l'habitude d'appeler *Leux* le maître anversois, en faisant sonner l'x, ce qui rend très bien la prononciation flamande de son vrai nom. Il exécuta une foule de tableaux pour les princes et devint directeur de la galerie impériale. Il eut deux fils qui montrèrent la même vocation (1). Pas un seul auteur n'indique l'époque où il mourut.

En 1784, le musée de Vienne renfermait six tableaux de sa main : il n'en possède plus que deux; les autres auront été probablement disséminés dans les résidences impériales. L'une de ces images est le

(1) Un nommé Christian Luycks fut reçu comme disciple, à Anvers, chez Philippe de Maelier, en 1640-1641, et franc-maître en 1644-1645. Était-ce un des fils de François?

portrait en buste du prince-cardinal Ferdinand, frère de Philippe IV; l'autre, une allégorie de la vanité des choses humaines. Betty Paoli trouve le premier morceau d'une exécution habile, mais un peu léchée. L'autre toile a un sens mélancolique tout à fait en harmonie avec la doctrine chrétienne et aussi avec les destinées d'un peuple malheureux comme les Belges, avec la situation d'un peintre en exil. Un jeune homme ailé, tenant un médaillon, est placé devant deux tables : sur l'une, on voit une foule d'objets précieux, une accumulation énorme de vases, de statuettes, de bijoux, et, au milieu, le globe du monde, que le génie indique de la main; sur l'autre, une tête de mort, un sablier, des livres et l'inscription : *Nil omne.* Il paraît que la facture est digne d'éloges.

Voilà tous les renseignements que j'ai pu glaner sur les élèves secondaires de Rubens. Comme un bon nombre d'entre eux ont été appelés à Vienne par les empereurs d'Allemagne, que plusieurs y sont morts, on trouverait sans doute de précieux documents, si on fouillait les archives de la maison d'Autriche. Un jour ou l'autre, un homme patient et laborieux entreprendra de lire ces vieilles annales, secouera la poussière dont le temps les enveloppe. Il ne faudrait pas cependant que cet investigateur tardât trop à commencer ses recherches : les toiles périssent, les insectes rongent les parchemins, les empires s'écroulent. Dans un petit nombre d'années peut-être, le fleuve éternel qui emporte l'homme et ses ouvrages, les monuments et les nations, aura balayé ces dernières traces d'une puissante école.

Quelques élèves de Rubens, après avoir manié le pinceau et tenu la palette, aimèrent mieux faire usage du burin : nous les avons réservés pour le dernier chapitre de ce livre.

CHAPITRE XXVIII

ANTAGONISTES DE RUBENS

Les Conservateurs. — Tous les hommes d'initiative ont à lutter contre les partisans de la routine et contre ceux qui conçoivent différemment le progrès. — MARTIN PEPYN. — Absurdes propos des historiens sur son compte. — Sa véritable biographie. — Personne n'a pris la peine de regarder et de juger ses œuvres. — Il conserva obstinément la manière du seizième siècle. — Son talent supérieur et son imagination poétique. — Ouvrages assez nombreux de sa main qui existent encore. — Ses beaux retables de l'hospice Sainte-Elisabeth, à Anvers. — Artistes groupés autour de Martin Pepyn. — CORNEILLE DE VOS. — Sa biographie. — Elégance archaïque de son style. — Tableaux que possède le musée d'Anvers. — Autres toiles disséminées en Europe. — Portraits, scènes de famille : habileté de Corneille dans ce genre de travail. — SIMON DE VOS, son élève, mais non son parent. — Sa vie pieuse et ses donations. — Son image peinte par lui-même. — Œuvre surprenante d'OTTMAR ELLIGER. — Quelques amis de Rubens suivaient en partie la vieille méthode.

Tous les grands fleuves ont des remous et des contre-courants, produits par la rapidité même de leur marche, par le poids de leurs flots, qui se heurtent contre les sinuosités de leurs bords. Un fait

identique s'accomplit à l'égard des idées importantes, aussi bien que des hommes supérieurs : les sots ne les comprennent point, les gens routiniers les blâment, de nombreux antagonistes les harcèlent. Partout ils vont répandant la vie, et partout ils rencontrent des obstacles. Leurs adversaires leur doivent souvent jusqu'à la force négative dont l'esprit de contradiction les anime : quand le génie cesse d'affirmer, quand il disparaît dans les ténèbres de la mort, ses opposants ne savent plus que dire. Leur misère intellectuelle devient alors manifeste : eux qui jasaient et péroraient d'un ton si belliqueux, gardent maintenant le silence de l'idiotisme. N'oublions pas les faux ennemis, les faux partisans, les hypocrites et les spéculateurs de diverses natures, qui exploitent tous les mouvements, toutes les passions, toutes les espérances de l'humanité, reptiles sillonnant les limons de l'histoire, où ils cherchent leur nourriture et trouvent à s'engraisser.

Un artiste comme Rubens devait avoir l'honneur de faire naître des haines plus ou moins profondes, des rivalités plus ou moins opiniâtres. Chacun, près de lui, se trouvait gêné ou éclipsé ; on le surchargeait de commandes, on lui prodiguait les éloges, et l'on oubliait ses confrères. Ses propres disciples étaient contraints de fuir leur patrie, de chercher ailleurs des succès ; Van Dyck, François Wouters, Jean van Hoeck et d'autres encore furent, pour ainsi dire, bannis par sa gloire. Nous avons vu quelle peine David Teniers le jeune eut à prendre la place qui lui était due. Tous ces hommes de talent disparaissaient derrière l'homme de génie, comme, dans le phéno-

mène charmant appelé *occultation*, les étoiles les plus brillantes disparaissent derrière le globe argenté de la lune.

Si les élèves de Rubens supportaient avec patience, avec déférence, l'oppression involontaire dont il les accablait, d'autres dessinateurs, qui ne lui devaient rien, éprouvaient une sourde colère en se voyant négligés pour lui. Leurs opinions sur le but et les moyens de l'art n'étaient pas les mêmes; ils avaient un goût différent, ils poursuivaient des résultats spéciaux, ou s'ils marchaient vers une fin pareille, n'avaient garde de marcher dans sa route. Ses antagonistes, divisés entre eux, formaient deux camps, celui des conservateurs et celui des révolutionnaires; les premiers se portaient les défenseurs de la tradition, les autres voulaient innover, mais non pas comme Rubens. Tous les réformateurs, politiques, religieux, littéraires, ont ainsi à lutter contre les partisans de la routine et contre ceux qui conçoivent différemment le progrès. Nous devons néanmoins nous hâter de reconnaître que les ennemis du fameux coloriste gardèrent une juste mesure : l'histoire des peintres d'Anvers n'offre pas ces hideuses violences, ces crimes, ces basses intrigues, dont l'école italienne a été parfois souillée, qui ont, deux siècles durant, tenu l'école française immobile dans son berceau, comme un enfant rachitique.

Les conservateurs avaient pour chef un homme habile, que personne n'a jamais apprécié. Le nom de Martin Pepyn n'est guère connu, ses œuvres ne le sont pas du tout. Rien de plus grotesque et de plus faux que le peu de lignes écrites sur lui jusqu'à pré-

sent. Les critiques semblent avoir voulu faire assaut d'ignorance. Descamps avoue qu'il ne sait rien concernant sa biographie et n'a jamais vu un seul ouvrage de sa main. « On peut seulement en juger, dit-il, par le rapport de Rubens, qui était contemporain de Pepyn. Ce dernier alla fort jeune à Rome, où il était regardé comme un grand peintre et où ses ouvrages furent recherchés. Sur le bruit qu'il allait quitter cette capitale pour descendre dans les Pays-Bas, Rubens en témoigna de l'inquiétude; mais peu de temps après, ayant appris que Pepyn s'y était marié, et qu'il était déterminé à y finir ses jours, il lui échappa de dire qu'il ne craignait plus personne qui pût lui disputer sa gloire dans les Pays-Bas. » Descamps a traduit d'Houbraken ces phrases absurdes et Houbraken les avait tirées du *Cabinet d'or* (1) : l'auteur hollandais ajoute que Pepyn mourut avant le chef de l'école anversoise (2). Weyerman copie son prédécesseur, selon son habitude, et affirme que Martin égalait Rubens à plusieurs égards : « J'ai vu de lui différents morceaux, nous annonce-t-il, et entre autres une Descente de croix, magnifique de dessin, magnifique de couleur, magnifique de tournure, trois fois magnifique par conséquent. » Aussi mal renseigné que les deux autres historiens, il ne désigne ni l'époque où est né ce prétendu rival de Pierre Paul, ni le moment où il a cessé de vivre. Immerzeel prétend qu'il a vu le jour dans la métropole du

(1) Pages 413 et 414.

(2) *Schouburgh der nederlantsche Schilders en Schilderessen*, tome Ier, page 78.

commerce belge vers 1578, et a terminé sa carrière dans la ville éternelle en 1642. Pas une de ces phrases qui ne contienne une erreur, pas un de ces chiffres qui ne soit inexact.

Martin Pepyn naquit à Anvers le 18 février 1575, selon toute apparence, car il fut baptisé le 21 du même mois, dans l'église Notre-Dame : il eut pour parrains Jean Patilia et Esther de Bruenne (1). Son père, qui portait le prénom de Guillaume, était originaire de Bruxelles et fripier : mais il ne faut pas prendre ce mot dans le sens étroit; le vieux Pepyn ne vendait pas seulement des costumes fanés, il trafiquait en outre sur les tableaux, et son commerce devait ressembler à celui de nos marchands d'objets rares, curieux ou antiques. Il devint membre de la confrérie de Saint-Luc pendant l'année 1593. Sa femme se nommait Catherine van den Berch. Étant mort le 4 avril 1621, on l'enterra sous les voûtes de l'église des Dominicains, où sa compagne l'alla retrouver un peu plus tard (2). Martin fut reçu franc-

(1) Voici son acte de baptême d'après les registres de la cathédrale : *Btus Merten Papyn, filius Gielæ Papyn et Lynken; susc. Joannes Patilia et Hester de Bruenne.*

(2) Voici l'épitaphe qu'on lisait sur leur tombeau et que nous publions pour la première fois, comme l'acte précédent :

Sepulture van de eersamen
Willem Pepyn oudkleerkooper
sterf de 4 april
a° 1621,
en Catharina van den Berch
syn huysvr. sterf den 12 novemb.
a° 16...3

maître par la corporation de Saint-Luc, en 1600, comme fils de maître. Bientôt après il se déclara le prétendant de Marie Huybrechts, qui agréa son hommage. Le curé de Notre-Dame leur donna la bénédiction nuptiale le 1er décembre 1601. L'année suivante, il admit dans son atelier trois élèves : Jean Caes, Nicolas Fopsen, Jean Bosken, artistes profondément inconnus. Leur maître semble avoir été un homme pieux, aussi bien que son père. Guillaume était membre de la sodalité des gens mariés ou confrérie de l'Annonciation, établie à Anvers par les Jésuites : il y obtint deux fois le grade de *consultor* ou conseiller, la première en juin 1614, la seconde le 30 avril 1628. En 1613, Martin reçut comme disciple Mathieu Matheusen, élevé au grade de franc-maître, deux années plus tard, avec cette désignation : peintre à la détrempe (1).

En 1615, Marie Huybrechts mit au jour une fille, que l'on baptisa dans l'église Saint-André, le 15 mars, et que l'on appela Marthe : elle eut pour marraine Isabelle Brandt, la première femme de Rubens. En 1619, une seconde fille vint au monde, qui reçut

(1) On possède quelques détails biographiques sur Matheusen. Il faisait partie de la société littéraire dite de la Giroflée, unie intimement à la corporation de Saint-Luc, et assistait régulièrement au festin annuel de la ghilde. En 1636-1637, il prit chez lui un élève appelé Nicolas van Hoy. Il habitait en 1646 une maison située place de Meir, dans le plus beau quartier de la ville ; en mars et en octobre 1647, il demeurait Vieux-Marché-au-Blé. En 1677, il était mort, car la fabrique de Notre-Dame vendit à sa veuve, Jeanne Cruyt, un terrain vague et une maison en construction, Marché-aux-Gants. Jeanne Cruyt mourut en 1675.

à Notre-Dame, le 13 février, le prénom de Catherine. Dans l'église de l'hôpital Sainte-Élisabeth, à Anvers, se trouve un tableau de Pepyn, où l'on voit Robert Hubar, aumônier de l'établissement, couché sur son lit de mort et vêtu de ses habits pontificaux; il fut donc peint d'après nature. Ce qui achève de le prouver, c'est que le panneau porte le chiffre de 1624, année où décéda le prêtre. Martin exécuta pour la même chapelle, en 1626, deux triptyques signés et datés que l'on y voit encore. Un tableau du musée d'Anvers, *le Passage de la mer Rouge*, offre aussi le millésime que nous venons de mentionner et le monogramme de notre artiste. En 1632, Antoine van Dyck peignit son portrait; on lit au bas de la gravure, exécutée par Bolswert, l'inscription suivante : *Me pictorem pictor pinxit D. Antonius van Dyck, eques illustris, a° D.* 1632, *æt. meæ LVIII*, c'est à dire : — Moi peintre, j'ai été peint par maître Antoine van Dyck, célèbre chevalier, l'an du Seigneur 1632, dans la cinquante-huitième année de mon âge. — Cette dernière indication prouve que le portrait fut exécuté postérieurement au 18 février 1632. Sur le tableau de Notre-Dame, qui représente saint Norbert agenouillé devant l'ostensoir, se trouve le chiffre 1637. Enfin, dans l'église Saint-Paul, appartenant aux Frères Prêcheurs ou Dominicains, une Sainte Famille, dont nous parlerons plus bas, ornait le monument commémoratif qu'un nommé Cornelis Celi avait érigé pour sa mère, pour sa sœur et pour lui-même. Cette composition offrait la signature suivante : A° 1643 MA. PEPYN in. f. Il y a tout lieu de présumer qu'il n'en fit pas d'autre. Les archives de Saint-Luc nous apprennent, en effet,

qu'il mourut du 18 septembre 1642 au 18 septembre 1643. Marie Huybrechts, sa femme, lui survécut peu de temps : elle l'alla rejoindre sous la terre en 1647-1648 (1).

Ces documents authentiques prouvent de la façon la plus victorieuse que Pepyn n'est pas né en 1578, qu'il ne s'est pas marié en Italie, qu'il ne s'y est pas fixé, qu'il n'y est pas mort, que Rubens entretint avec lui les relations les plus amicales : ils démontrent même, jusqu'à un certain point, que le prétendu rival de Pierre Paul n'a jamais franchi les Alpes, induction pleinement confirmée par le caractère de ses tableaux. En 1653-1654, sa fille Catherine fut promue à la maîtrise de Saint-Luc : elle s'était adonnée au portrait.

Les bavardages du notaire De Bie et d'Houbraken sur l'inquiétude causée à Rubens par Martin Pepyn, sur la joie du grand homme en apprenant que son rival s'était pour toujours établi dans la péninsule italienne, avaient fortement excité ma curiosité. « Un homme capable de faire trembler le chef de l'école anversoise devait posséder un bien beau talent, me disais-je, et mérite une soigneuse étude. » J'étais donc impatient d'examiner ses travaux, de mesurer ce colosse jugé si redoutable. Mais où trouver ses productions, les grandes œuvres surtout qui m'ap-

(1) Ajoutons que Martin Pepyn reçut en 1620-1621 trois élèves :
Mathieu Goossens, devenu franc-maître en 1629-1630 ;
François Lemmens, devenu franc-maître en 1626-1627 ;
François Sebille, devenu franc-maître en 1625-1626.
Un dernier disciple, François van Boost, entra dans son atelier en 1625-1626.

prendraient exactement sa valeur? Personne ne pouvait m'en indiquer une seule; les amateurs ne connaissaient même pas le nom de Pepyn. Je ne savais où chercher, quand la fortune me prit par la main. Étant allé à l'hospice Sainte-Élisabeth, pour me renseigner sur quelques tableaux réunis dans une salle ouverte au public, je demandai si l'établissement ne possédait pas d'autres peintures.

— La chapelle en renferme quelques-unes, me dit le gardien, mais on ne demande jamais à les voir.

— Raison de plus pour que je désire m'en occuper, lui répondis-je; pouvez-vous me les montrer?

— Certainement; il n'y a pas d'office, et comme nous sommes seuls, les visiteurs ne m'empêcheront pas de vous conduire.

Nous traversâmes une cour, entrâmes dans une chapelle gothique d'une structure élégante, et sur deux autels, situés à droite et à gauche du chœur, mon guide me désigna deux triptyques; il en fit tourner ensuite les vantaux, pour me montrer les peintures qui ornent chaque face. Cela formait en conséquence dix tableaux, groupés cinq par cinq. Pendant que je les admirais avec un sentiment indécis que légitimaient leur caractère et la nature du travail, je remarquai sur un des volets la signature et la date suivantes : *Martinus Pepyn in. f. anno d^ni^* 1626. Jugez de mon étonnement. J'avais sous les yeux dix morceaux de ce maître inconnu, qui passait pour avoir fait trembler Rubens. Un battant du second triptyque m'offrit la même signature, un peu effacée, mais encore lisible, tandis que la date a complétement disparu. Enfin, je pouvais donc apprécier

la valeur du peintre mystérieux, dont nul n'avait encore estimé ou décrit un seul ouvrage. Dix tableaux suffisent pleinement pour apprécier le mérite, l'exécution et les tendances de n'importe quel artiste.

Mais combien ces panneaux ressemblaient peu à l'idée qu'on aurait dû s'en faire d'après les sornettes des chroniqueurs! Tout individu familiarisé avec l'histoire de la peinture flamande les aurait pris pour des œuvres de Bernard van Orley ou de Michel Coxie. On les dirait peints en 1526 et non en 1626. Quelque énorme que puisse paraître cette différence, elle est indubitable : le style reporte à cent ans de la date. Quant au sentiment, au caractère, ils font remonter encore plus loin : ils entraînent le spectateur jusqu'à l'école des Van Eyck, le plongent dans la poésie douce et tranquille des vieux maîtres brugeois, comme dans une tiède atmosphère de printemps (1).

Ainsi, à l'époque même où Rubens changeait la méthode, le goût, les habitudes des peintres flamands, où l'art septentrional, sans perdre sa physionomie, absorbait par son entremise tous les progrès de l'art méridional, un homme opiniâtre maintenait sous ses yeux la tradition, repoussait avec dédain la manière nouvelle. Autour de lui se groupaient un certain nombre d'élèves et d'adeptes, qui avaient pour dieux lares les anciens coloristes indigènes. C'était une véritable phalange de conservateurs, en adoration devant le passé. Tant il est vrai que la littérature et les beaux-arts offrent les mêmes partis, les mêmes divisions que la politique.

(1) Ma première visite à l'hospice Sainte Élisabeth eu lieu en 1853.

Dans un domaine comme dans l'autre, cette tendance rétrograde, toujours fâcheuse jusqu'à un certain point, n'exclut pas le mérite. Il s'en fallait de beaucoup que Martin Pepyn fût un esprit ordinaire. La nature libérale lui avait, au rebours, donné un talent supérieur, une imagination délicate, un profond sentiment poétique. Mais son goût, ses facultés, sa méthode n'avaient rien de commun avec l'audace, l'emportement, l'énergie dramatique de Rubens et de ses élèves. Il aimait la douce piété, le calme, la rêverie, les tendres sentiments de la vieille école; il aimait sa couleur fine, serrée, polie comme de l'émail, la minutieuse vérité de son exécution; il aimait ses types délicats, ses élégants accessoires, l'opulence de ses costumes et la tranquille splendeur de ses paysages.

Les deux triptyques suffisaient pour me le prouver.

Un de ces retables, consacré à saint Augustin, met en scène quelques épisodes de sa vie. Sur le panneau du milieu, saint Ambroise administre le baptême au futur prélat, qui était alors âgé de trente-deux ans : sa mère Monique avait toujours demandé à Dieu sa conversion, et elle lève les mains vers le ciel pour lui témoigner sa reconnaissance. Parmi les nues planent de grands et de petits anges.

Les volets, qui tournent sur des pivots, sont peints sur les deux faces : celui de gauche nous montre saint Augustin recevant le sacre épiscopal, puis, de l'autre côté, distribuant des aumônes aux pauvres. Le vantail droit nous met aussi en présence du célèbre docteur de l'Église, qui, malade et couché, im-

pose les mains à un jeune garçon (1); le revers du panneau figure un homme, une femme et deux enfants, marchant d'un pas précipité : ils accourent sans doute vers le défenseur de la foi, pour qu'il les bénisse avant de mourir.

Un des volets de ce triptyque porte la signature et la date que nous avons indiquées.

Le second retable est une sorte de poème, dans lequel sainte Élisabeth de Hongrie apparaît avec un charme légendaire. Sur le tableau du milieu, elle distribue aux pauvres ses bijoux; sur le volet droit, elle lave les pieds des malades dans l'hôpital fondé par elle à Marbourg, puis nous la voyons au lit de mort, assistée d'une moine dominicain. Sur le volet gauche, une foule d'indigents se pressent pour obtenir une part de ses libéralités : la tradition rapporte que neuf cents malheureux vinrent la solliciter en un seul jour. La dernière page nous montre le Christ recevant au ciel la pieuse princesse.

Un de ces derniers vantaux porte une signature presque effacée; mais on peut lire encore : M. PEPYN IN. F.

Le baptême de saint Augustin est un morceau parfaitement composé, où le champ de la peinture

(1) L'artiste a probablement voulu peindre la scène suivante, que raconte la *Légende dorée :* « Un malade vint près de lui, le suppliant avec instances de lui imposer les mains et de le guérir. Et Augustin lui répondit : — Que dis-tu là, mon fils? Penses-tu que s'il dépendait de moi de t'accorder ce que tu demandes, je ne me guérirais pas moi-même? — Mais le malade insistait, disant qu'il lui avait été prescrit, dans une vision, d'aller trouver Augustin, qui devait le guérir. Voyant sa foi, l'évêque pria pour lui et le guérit. » Tome Ier, page 317.

se trouve rempli avec un grand bonheur. Pâle d'émotion, le catéchumène agenouillé tourne vers le ciel des regards qui expriment la dévotion la plus enthousiaste. Derrière lui on remarque une figure d'un autre caractère : c'est un diacre, sur le visage duquel brillent la fraîcheur, la jeunesse et la bonté. Près de l'exaltation religieuse, qui élève l'homme au dessus des conditions de la vie actuelle, on voit ainsi resplendir les àttributs qui la rendent aimable. Les autres personnages sont d'une vérité commune et nous rapprochent davantage du monde réel. Ils forment contraste avec l'imposant néophyte, sans tomber dans la grossièreté. Les pauvres qui reçoivent les aumônes du saint orateur, sont de quelques degrés plus vulgaires : nous arrivons ainsi peu à peu au comique; par leurs traits, leur expression, leurs attitudes, la mendiante et son enfant provoquent le sourire. Augustin malade nous ramène à l'idéal : son noble visage respire la calme fermeté que donnent les convictions.

Sainte Élisabeth, distribuant aux pauvres ses bijoux, est encore une scène très bien composée. La princesse occupe le milieu du panneau, et des anges qui planent dans le ciel lui apportent une couronne. Sa tête charmante réunit toutes les grâces morales : elle exprime la piété, la douceur, le désintéressement, la bienveillance et la modestie. Un homme placé derrière elle, qui porte une corbeille pleine de présents, deux femmes et deux jeunes garçons qui la contemplent, passent pour être le donateur et sa famille; comme une des spectatrices penche déjà vers le déclin, et que l'autre n'a pas encore perdu la

fraîcheur des beaux jours, on peut voir dans la première l'épouse du commettant et sa fille dans la seconde. Ce sont d'excellents portraits, pleins de finesse, de vérité, d'animation, et qui présentent tout le relief de la vie. Un groupe de pauvres est conçu, exécuté avec un sentiment de poésie germanique, à la façon de Schiller ou d'Owerbeck. Une mendiante, assise sur la terre nue et portant un nourrisson endormi sur ses genoux, sourit à son petit garçon en chemise trouée, qui, ayant reçu d'Élisabeth une chaîne d'or, la montre à sa mère, tout rayonnant de joie. Pauvre femme! elle songe, en voyant ce métal précieux, pendant combien de semaines il lui fournira du pain pour ses enfants! Elle est jeune encore; le temps et l'habitude de la détresse n'ont point endurci son cœur; elle éprouve dans toute leur amertume les souffrances de la misère, et tressaille d'espoir aux consolations inattendues que le bon Dieu lui envoie!

Personne, je pense, ne verra sans plaisir la sainte lavant les pieds d'un malade. Dans son humble attitude, elle conserve toute sa grâce et toute sa dignité. Une charmante jeune fille tient près d'elle un vase rempli de parfums. Mais ce qu'il y a de plus admirable, c'est l'expression du malheureux dont elle se fait la servante, à l'imitation du Christ. L'étonnement, la reconnaissance, la vénération et la pitié se disputent les traits du brave homme. Quoi! c'est la fille d'un monarque, la femme d'un landgrave, qui lui donne ces soins vulgaires! Des mains si blanches, si délicates promènent l'eau lustrale sur ses pieds goutteux! Il ne se figurait point avoir jamais un tel honneur.

La mort d'Élisabeth révèle également un esprit poétique. Assisté d'un moine noble et grave, elle écoute un ange, qui lui fait la lecture de ses bonnes actions dans le livre du Jugement. La piété la plus vive, le courage le plus ferme sont peints sur ses traits : son âme va quitter doucement ce monde périssable, au bruit des paroles qui lui promettent un bonheur éternel. Le christianisme a rarement inspiré d'aussi heureuses conceptions. Ne semble-t-il point que je décrive une toile de Fra Angelico da Fiesole ou de Murillo?

La glorification de la sainte mérite encore de grands éloges. Quel enthousiame religieux, quel sentiment de bonheur brillent sur son visage! Quelle beauté suave l'artiste a donnée au Fils de l'homme! Avec quel air noble, pensif et majestueux, il accueille la charitable femme! Un petit ange, placé au milieu des nues, ouvre les bras dans un transport de joie admirable; on dirait qu'il s'écrie : « Enfin, la voilà donc cette sœur bien-aimée que nous attendions! »

Martin Pepyn était, comme on voit, un homme d'un talent élevé, idéal : il possédait la fraîche et gracieuse imagination, la vive sensibilité que la nature octroie à quelques-uns de ses favoris, et qui ont répandu leur prestige sur les œuvres de Memlinc, sur les pages d'Erasme Quellin. Mais pouvait-il être pour Rubens un compétiteur dangereux? Pouvait-il inquiéter le grand coloriste, le violent et habile dessinateur? Je ne le crois pas. Le fils de Marie Pypelincx avait un génie tellement supérieur qu'il comprenait, sans le moindre doute, le mérite de Pepyn. D'une autre part, il ne devait guère le louer qu'en

souriant; l'obstination avec laquelle Martin s'enfonçait dans les ruines du passé, y vivait comme un ermite et dédaignait le goût, les innovations, les tendances de son époque, devait lui sembler étrange. Pourquoi s'isoler ainsi du mouvement de l'humanité? Pourquoi se retirer au fond d'un vieil habitacle et y suivre de vieilles coutumes? Cet anachorète de la peinture ne pouvait nullement porter ombrage au grand Rubens, qui, penché sur le cou de sa monture, se précipitait, bride abattue, vers l'avenir.

Le beau portrait de Martin Pepyn, exécuté par Van Dyck en 1632 et gravé par Bolswert, annonce un caractère énergique. C'est une tête aux lignes régulières, aux cheveux courts, avec une barbe pleine et de fortes moustaches; le regard est d'une fermeté extraordinaire, un peu dur même. L'homme qui regardait ainsi, d'un air scrutateur, devait avoir des opinions et des résolutions inflexibles, marcher dans la rigueur de ses principes comme le convive de pierre marche au festin de don Juan. La toile de Van Dyck appartenait à Guillaume II, roi de Hollande, et fut vendue en 1850 avec sa collection, puis revendue quelques années plus tard avec celle de M. Patureau.

Dans la chapelle des mariages contiguë à l'église Saint-Paul, se trouve la Sainte Famille, qui décorait jadis le monument funèbre des Céli dans le temple même. Au milieu, la fille de David tient le petit Jésus, auquel sainte Anne présente une pêche : à droite et à gauche, on remarque plusieurs parentes de la divine Israélite, accompagnées de leurs enfants, et la variété de leurs attitudes fait ressortir l'élégance

de leurs formes. On admire surtout parmi elles une ravissante jeune fille, qui embrasse un des petits garçons. La vivacité affectueuse de son mouvement, la grâce de sa tournure et la beauté de ses traits éveillent dans le spectateur un sentiment poétique, font naître cette émotion idéale que tous les hommes recherchent, parce qu'elle est le plus noble, le plus pur et le plus intime de tous les plaisirs. Saint Joseph, saint Zacharie et Zébédée occupent à droite le fond du tableau; saint Joachim et trois autres personnages occupent la gauche. Dans le ciel planent cinq anges, dont deux suspendent une couronne au dessus de l'enfant Jésus. Quoique l'ouvrage soit d'une bonne couleur, il brille principalement sous le rapport du dessin (1).

Les deux tableaux de Pepyn que renferme le Musée d'Anvers donnent lieu aux mêmes observations. Le *Passage de la mer Rouge* porte la signature de l'auteur et la date de 1626. On le croirait du seizième siècle. La couleur fine, dure, serrée, intense, luisante, ne se rapproche en aucune façon de la méthode plus large et plus vraie que l'Europe entière adopta au dix-septième siècle. Je dis plus vraie, parce qu'elle reproduit mieux l'apparence des objets naturels. Les dimensions restreintes des personnages, dans cette œuvre comme dans les autres tableaux du même artiste, rappellent aussi les petites figures

(1) Il orne l'autel. « Ce panneau, m'écrit M. Théodore Lerius, porte des traces évidentes de raccourcissement. La banderole qu'un ange tenait, en haut de la composition, a presque entièrement disparu. La date et la signature du maître ont eu probablement le même sort. Les glacis font défaut en bien des endroits. »

des peintres brugeois, qui rappellent à leur tour les pygmées des anciennes miniatures; car notre race a toujours été grandissant sur les images coloriées des modernes. Il lui a fallu deux siècles et demi pour atteindre ses proportions réelles, pour s'échapper du royaume de Lilliput; Rubens, Michel-Ange, les peintres de coupoles, ont ensuite exagéré notre stature et nos formes. Federigo Zuccaro finit par tracer, à Florence, dans l'église métropolitaine, trois cents personnages hauts de cinquante pieds. Parmi eux il plaça un diable tellement énorme, que les autres colosses avaient l'air de bambins en comparaison. Ce fut le dernier terme de cette progression géométrique : il n'y avait pas moyen de la pousser au delà.

Il faut louer, dans le *Passage de la mer Rouge*, l'élégance et la noblesse du prophète hébreux, les têtes expressives d'Aaron et des personnages groupés avec lui. Pharaon, se sentant perdu, lève les deux mains vers le ciel, dans une attitude vraiment dramatique (1).

L'autre morceau décorait jadis la salle où la confrérie de Saint-Luc tenait ses réunions. Il figure le patron de la ghilde prêchant la parole de Dieu, et l'archaïsme y domine encore plus que dans le précédent. Les contours sont très arrêtés, même un peu durs. Comme le saint endoctrine le menu peuple, ses auditeurs ont des types vulgaires, sans beauté, mais énergiques. Une vive expression anime leurs traits basanés. L'apôtre lève sa main droite vers le ciel et appuie la gauche sur sa poitrine, dans une

(1) Ce tableau provient de l'abbaye de Rosendael, près de Waelhem.

attitude éloquente et vraie. Sa tête mâle, un peu rustique, empreinte de tristesse, ne manque pas d'originalité. Son manteau rouge brille d'un éclat merveilleux.

L'attachement de Pepyn aux vieilles coutumes était si opiniâtre, qu'il repoussait les moindres innovations. Les peintures que nous venons de décrire sont exécutées sur panneau ; l'usage de la toile devenait alors universel, mais lui, le conservateur inflexible, ne voulait employer que le bois (1).

Saint Norbert agenouillé devant le saint Sacrement, le tableau de Pepyn qui porte la date la plus récente, offre aussi plus de liberté dans le dessin, quelque chose de plus moderne dans toute l'exécution. Quand un nageur remonte un fleuve, si robuste qu'il puisse être, il se laisse de loin en loin entraîner par le courant. *Saint Anne instruisant la Vierge*, panneau de l'église Saint-André, à Anvers, donnerait une assez faible idée de talent de notre artiste : la couleur en est bonne, mais on n'y trouve rien de saillant sous aucun rapport. Il ne faut pas juger l'auteur d'après ce travail. C'est dans les œuvres supérieures seulement que se révèlent le caractère et la force d'un peintre, d'un sculpteur ou d'un poète.

Pepyn subissait donc malgré lui l'influence de son époque. Un très beau tableau que possède le musée de Bruxelles, *Sainte Anne, patronne des orphelins*, a relativement un aspect moderne : les personnages y sont plus grands que dans les œuvres de l'école bru-

(1) Les nos 263 et 264 sont des revers qui n'ont pas grande importance.

geoise, plus grands même que dans les peintures du seizième siècle. La science et la liberté d'exécution, qui distinguaient les travaux de ses contemporains, ont modifié le style du maître, sans lui enlever totalement sa physionomie archaïque. La tête majestueuse de saint Anne figurerait très bien sur une toile d'André del Sarte. La Vierge, par un caprice singulier de l'artiste, a le corps, le visage et l'expression naïve d'une adolescente, bien qu'elle soit déjà mère. Son divin enfant, assis tout nu et les jambes repliées, sur les genoux de sainte Anne, est ravissant de formes : il examine la scène d'un regard oblique, en même temps fin et naturel. Ses beaux cheveux blonds roulent leurs anneaux de la manière la plus gracieuse autour de sa tête. Marie fait présent d'une tunique à un joli enfant vu de dos et presque nu. Devant le trône de sainte Anne sont agenouillés les directeurs ou administrateurs de l'hospice des Orphelins. Ce sont d'excellents portraits. Le premier donne un pain à une petite fille, le second une casaque à sa voisine, le troisième tend au public une aumônière, comme s'il faisait la quête, le quatrième porte dans la main une tirelire, et le petit garçon placé près de lui semble lui demander une part de ce qu'elle contient. C'est une manière ingénieuse d'expliquer leurs fonctions et d'animer le sujet. Les personnages forment la pyramide, pour réaliser sans doute le précepte bizarre de Michel-Ange, qui voulait que toute composition eût l'aspect d'une flamme. Belle maxime, en vérité! dont le moindre défaut serait de conduire à une insupportable monotonie. Passe pour une fois, d'autant plus

que l'œuvre de Martin Pepyn est très habilement agencée au point de vue des lignes et de la couleur.

Un portrait de jeune femme, qui orne la collection d'Aremberg, à Bruxelles, montre, comme les effigies précédentes, avec quelle finesse et quelle exactitude il savait reproduire le modèle vivant. La dame est assise dans un fauteuil à dossier rouge, le bras droit appuyé sur une table, où rayonne un bouquet de fleurs. La robe noire forme contraste avec les brillants accessoires, avec le mouchoir blanc que la jeune personne tient de la main gauche. C'est une peinture solide, à la fois pleine d'expression et de naïveté, comme celle des vieux maîtres brugeois, d'un modelé excellent et d'une couleur très juste.

Le lecteur sait déjà que Catherine Pepyn, la seconde fille de notre artiste, avait voulu suivre la carrière paternelle, et obtint, en 1653, les privilèges de la maîtrise. On n'avait pas le plus faible renseignement sur ses tableaux et sur son mérite; le hasard m'a conduit devant une de ses toiles, dans la poétique abbaye de Tongerloo. Elle est signée en toutes lettres : *Catharina Pepyn, f. A° 1657*. On y voit le portrait d'un abbé de Saint-Michel, nommé Van der Sterre. C'est une œuvre médiocre, peinte à la façon moderne, qui n'offre plus aucune trace des procédés de Martin Pepyn. Nul n'est prophète dans son pays... ni dans sa famille. Le supérieur avait la manie d'écrire, et il tient la plume avec une satisfaction extraordinaire, avec un amour-propre ingénu et comique (1).

(1) L'abbaye de Tongerloo, dans la Campine, étant peu visitée, je profite de l'occasion pour signaler une toile de Van Dyck, une page

Autour de Martin Pepyn se groupaient des hommes plus âgés que lui et moins habiles, que la date de leur naissance rattachait à l'ancienne manière, ou venus au monde un peu plus tard, mais préférant aussi les vieux procédés : ils branlaient la tête, quand on leur parlait d'une nouvelle méthode, qui permettait d'obtenir des effets nouveaux. Ambroise, Jérôme et François Franken le vieux, morts en 1610, 1620, 1616, devaient approuver hautement la constance de Martin Pepyn. Victor Wolfvoet, à en juger d'après le beau tableau que nous avons décrit,

admirable qu'elle possède : le *Mariage mystique du bienheureux Hermann avec la Vierge*, contre-partie du *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie*. Hermann était un prémontré allemand, de sorte qu'une image de sa vision se trouve tout à fait à sa place dans un monastère de son ordre. Un ange tient la main droite du pieux cénobite, agenouillé avec un sentiment d'extase, et la rapproche de la main que lui tend Marie, pour lui passer au doigt une bague nuptiale. La divine Israélite n'a point son enfant, qui troublerait la tendre illusion du moine. Une si belle apparition est, en vérité, bien dangereuse. Ce type d'une ravissante élégance, la suave finesse de ces carnations, cette chevelure brun-clair, les ombres moelleuses que projettent les paupières, le nez et les lèvres, font passer dans l'esprit des rêves séduisants. Pour diminuer cet effet, l'artiste a donné à la Vierge une expression de réserve pudique tout à fait charmante. Derrière elle, on aperçoit une tête d'homme énergique et merveilleusement éclairée, dont on ne s'explique pas bien la présence. La beauté des formes, la vigueur du coloris, la profondeur des ombres, l'harmonie de l'ensemble font de ce morceau un chef-d'œuvre. Il n'y a pas à douter que ce ne soit une répétition du tableau exécuté par Van Dyck en 1630, pour les jésuites d'Anvers, moyennant l'humble somme de 120 florins, et transporté à Vienne en 1773, quand on supprima l'ordre astucieux. Les prémontrés de Tongerloo ont naturellement désiré avoir dans leur abbaye une reproduction de cette toile, où figurait une de leurs illustrations.

louait sa fermeté avec la même complaisance. Pour ses élèves, leur admiration lui était naturellement acquise, mais l'obscurité profonde où ils ont disparu et l'anéantissement de leurs travaux ne permettent pas de juger dans quelle mesure ils pratiquaient les maximes de leur guide. Corneille de Vos faisait partie de ce groupe qui aimait voir toute chose à la lumière du soleil couchant; lui aussi préférait les pâles rayons du soir au frais éclat du matin.

Sa biographie est indigente comme les salles abandonnées des vieilles ruines. Houbraken dit seulement qu'il était originaire de Hulst et possédait une vive intelligence. Voilà, depuis deux siècles, tout ce qu'on pouvait savoir de lui. Papebrochius, édité en 1847 et 1848, nous apprend que Corneille vint au monde dans la ville d'Alost et non pas dans celle de Hulst, où son père Jean avait seul vu le jour. Sa mère se nommait Isabelle van den Broeck. On le suppose né en 1585, mais aucun renseignement ne donne à cette date une valeur définitive. En 1599, il entra comme élève dans l'atelier de David Remeeus, peintre et doreur, qui tantôt brossait quelque image et tantôt encadrait les œuvres de ses confrères. Malgré ses occupations industrielles, il forma un grand nombre d'artistes, mentionnés sur le journal de la corporation. Il eut pour disciple non seulement Corneille de Vos, mais son jeune frère, Paul de Vos, excellent peintre de chasse, qu'il reçut en 1605. Jean de Vos, qui débuta chez lui comme novice en 1601, paraît avoir été un second frère de Corneille (1). Leur sœur

(1) David Remeeus, après avoir étudié sous les yeux de Pierre

Marguerite devint femme du célèbre François Snyders, le 23 octobre 1611.

Notre artiste fut reçu franc-maître en 1608. La confrérie le nomma doyen en 1609 et 1619. Le 27 mai 1617, il épousa dans l'église Saint-Jacques, à Anvers, Suzanne Cock, fille de Corneille Cock et de Madeleine van Vosbergen. Il n'eut d'elle que six héritiers, maigre progéniture pour une famille anversoise de cette époque. Tous reçurent le baptême dans la cathédrale. Une fille, quatrième enfant de la série, née le 24 septembre 1626, fut tenue sur les fonts par sa tante Marguerite; Paul de Vos cautionna devant l'Église le dernier venu, que l'on nomma Corneille, le 26 mai 1629. En 1630-1631, la ghilde se trouvant chargée de frais extraordinaires, Corneille lui fit présent de douze florins, avec d'autres artistes célèbres, qui avaient été doyens comme lui et qui donnèrent la même somme. En 1615, il reçut trois élèves : Simon de Vos, son homonyme, mais non son parent, Guillaume van Ysendonck et Reynier Henri. D'autres disciples, mentionnés par les *Liggeren*, prouvent que son enseignement était très recherché (1). Van Dyck exécuta son portrait, dont la gravure est due à Lucas Vorsterman. Il avait le type d'un homme fin,

Lisaert, avait obtenu le titre de franc-maître en 1581. Il fit son testament le 8 août 1626 et paya de ce chef trois florins à la fabrique de la cathédrale. En 1625-1626, les *Liggeren* portent en compte une somme de quinze florins, léguée par lui aux doyens de Saint-Luc. Il avait été doyen lui-même à deux reprises.

(1) En 1617-1618, il admis dans son atelier François van Clevenberch ; en 1627-1628, Alexandre Daemps; en 1633-1634, Guillaume van Everdyke ; en 1642-1643, Henri Namleton.

habile, résolu et intelligent, mais sans grandeur. Corneille de Vos mourut à Anvers, le 9 mai 1651 ; sa femme lui survécut longtemps, aussi bien que deux de ses fils. On les enterra tous les quatre dans l'église Notre-Dame (1). Ces détails sont bien arides, sans doute : mais, relevés la plupart sur des pièces authentiques, on devait y trouver la sécheresse qui dépare tous les documents officiels. Ils ne nous disent rien du caractère de l'artiste, de ses opinions, des événements de son existence. Quel dommage qu'il n'y ait point eu en Flandre, à cette époque, un biographe un peu prolixe !

Un certain Corneille de Vos obtint le grade de franc-maître, comme fils de maître, durant l'année 1633-1634. Le journal de la ghilde le classe parmi les *étoffeurs*, peintres spéciaux qui ornaient de personnages et d'animaux variés les sites, les vues de tout genre qu'exécutaient leurs confrères. Ce ne pouvait être le fils de notre peintre, né au mois de mai 1629. On prétend même qu'il appartenait à une autre famille. De Vos qui signifie *renard*, est un nom très commun dans les Pays-Bas. Jusqu'à l'année 1629 seulement, il désigne sur les *Liggeren* trente et un artistes !

Une œuvre peinte par le premier Corneille, *les habitants d'Anvers apportant à saint Norbert l'ostensoir*

(1) Voici une traduction de l'épitaphe qu'on lisait jadis, en flamand, sur leur tombeau :

« Sépulture de l'honorable Corneille de Vos, peintre, mort le 9 mai 1651, de la vertueuse Suzanne Cock, son épouse, morte le 29 juin 1668, de Jean-Baptiste de Vos, mort le 11 septembre 1679, et d'Elisabeth de Vos, morte le 21 janvier 1698. »

et les vases précieux qu'ils avaient cachés pendant le triomphe de l'hérésiarque Tankelm, est un morceau des plus remarquables pour l'historien (1). Malgré sa date de 1630, il rappelle tout à fait les procédés, le style du seizième siècle : on pourrait le croire de Michel Coxie ou de Bernard van Orley. Le dessin est un peu plus libre, la couleur un peu plus grenue que dans les œuvres de ces derniers peintres, mais la différence n'est pas assez grande pour changer le caractère général de l'exécution. Le travail n'a aucun rapport avec la manière de Rubens, ni dans l'art de grouper, ni dans les lignes, ni dans le coloris. On y remarque une sobriété extrême : l'artiste n'a pas développé un contour, une étoffe au delà du strict nécessaire, n'a pas donné un coup de pinceau de plus qu'il ne fallait; tout est précis, calculé, modéré. Mais un goût charmant dirigeait cette économie sévère. Les beaux types de la famille Snoeck, dont les membres ont servi de modèles pour les habitants d'Anvers (2), prêtaient d'ailleurs à l'élégance et à la poésie pittoresque. Les visages réguliers, expressifs et délicats des hommes conviendraient pour des héros de roman. Saint Norbert a lui-même une superbe tête, pleine de calme et de dignité. Au dessus des personnages s'étend un ciel grisâtre, dont Rubens eût masqué la profondeur monotone.

Les autres tableaux de Corneille, que possède le

(1) Musée d'Anvers, n° 306.

(2) Ce tableau surmontait jadis l'épitaphe de Nicolas Snoeck et de sa femme, dans l'église de l'abbaye Saint-Michel. L'épitaphe même, transcrite par M. Van der Straelen, explique le sujet.

musée d'Anvers, les deux ailes d'un triptyque, dont le panneau central est perdu, l'ex-voto, l'*Adoration des Mages* et ses volets, offrent un aspect identique; ce sont des œuvres moins brillantes, mais que l'on pourrait très bien antidater. Les deux volets de l'Adoration des Mages, qui ornaient avec ce dernier panneau le monument funèbre de Guillaume van Meerbeeck et de Barbe Kegelers sa femme, dans la cathédrale, et qui retracent ces deux époux accompagnés de leurs patrons, semblent un legs d'un âge antérieur. On croirait facilement les portraits de François Pourbus le vieux ou d'Anthonis Mor. Les ailes du retable démembré offrent au spectateur une famille groupée à l'ancienne mode, le père avec ses cinq fils sur un panneau, la mère avec ses cinq filles sur l'autre; tous à genoux et les mains jointes. Sans parler même du caractère de l'exécution, ce n'était pas ainsi que les contemporains de l'auteur reproduisaient le modèle vivant et associaient sur leurs toiles les individus portant le même nom.

Le palais communal de Louvain renferme deux autres vantaux d'un triptyque morcelé, où l'on retrouve la même disposition et un style encore plus archaïque. On pourrait les attribuer à Martin Pepyn. Les personnages sont un peu moins grands que nature, peints avec un sentiment naïf de la vérité, d'une couleur fine, brillante, polie, émaillée comme celle des vieux artistes brugeois.

Parmi les ouvrages de Corneille que possède sa ville natale, un seul se trouve en désaccord avec les précédents; et ce qu'il y a de plus singulier, c'est qu'il porte la date de 1620. Il a donc été fait dix an-

nées avant le *Saint Norbert recevant l'ostensoir;* or, il semble avoir été peint longtemps après. On y observe les caractères du style moderne. La touche en est hardie et libre, les détails sont fortement accusés, selon la méthode qui prévalut au dix-septième siècle; on voit chaque coup de pinceau. La tête seule présente encore, dans une certaine mesure, le fini, le poli de l'ancienne manière. C'est le portrait d'Antoine Grapheus, en même temps peintre et messager de la confrérie de Saint-Luc, mélange bizarre d'occupations, propre à la Belgique et à la Hollande. L'auteur exécuta ce travail pendant qu'il était doyen pour la seconde fois, et la ghilde le reçut de lui en cadeau. Il y avait trente-six ans que le modèle tenait tantôt la palette et faisait tantôt les commissions de la ghilde. Les personnages des autres tableaux sont plus petits que nature : celui-là se montre à nous avec ses proportions véritables. Peu d'hommes ont eu un visage aussi hétéroclite. Et, pour achever de le rendre fantasque, il a autour du cou une énorme fraise godronnée, sur la poitrine tout un magasin de plats, de soucoupes et de médailles en or et en argent. On dirait une boutique ambulante d'orfévrerie.

Comme Martin Pepyn, De Vos se laissa donc influencer dans une certaine mesure par le goût nouveau qui transformait l'art de peindre. En Allemagne, on pense même qu'il prit Van Dyck pour modèle. Parmi les tableaux qui justifient cette opinion, il faut citer le portrait d'un habitant d'Anvers, Salomon Coock, directeur de l'hospice des orphelins. Il est assis près d'un bureau, en costume noir, avec une large collerette blanche; un petit serviteur, ha-

billé en rouge, lui apporte une lettre. Sur la table sont réunis des papiers; Salomon Coock tient à la main une traite signée : *Cornelius de Vos* (1).

A Berlin, on voit les portraits d'un mari et de sa femme, assis sur une terrasse et se tenant par la main, tous deux habillés de noir, avec une collerette blanche. Le mari porte son chapeau dans sa main droite; la femme, une paire de gants dans sa main gauche. Pour fond, une draperie, qui laisse apercevoir un paysage, formé d'un jardin hollandais. Signé : *C. D. Vos f. A°* 1629.

Il animait souvent les portraits de famille par une mise en scène ingénieuse, à la manière de Gonzalès Coques. Au musée de Brunswick une femme assise devant une table réfléchit, la tête appuyée sur sa main gauche et tenant dans sa main droite un collier de perles; un autre joyau est placé devant elle, sur sa robe. A peu de distance, un jeune garçon, qui foule sous son pied droit un sac bourré de pièces d'or et d'argent, fait des bulles de savon. La sœur regarde son frère en souriant et s'appuie de ses deux mains sur son épaule. Des vases d'or et d'argent, divers objets précieux pavoisent la table. Des instruments de musique, des cahiers de mélodies et autres accessoires sèment le parquet. Les personnages sont de grandeur naturelle (2).

Une scène de famille décore aussi le musée de

(1) Musée de Cassel, n° 316. Sur toile; 4 pieds 9 pouces de haut, 3 pieds 10 pouces de large.

(2) Signé : *C. D. Vos.* Le catalogue intitule ce morceau *la Famille de Rubens.* Je ne devine pas ce qui a pu inspirer cette hypothèse.

l'Ermitage. Le mari, la femme et cinq enfants se disposent à faire une promenade. La facture du père constate, à ce qu'il paraît, une influence marquée de Van Dyck sur l'auteur; il y a beaucoup d'animation dans les autres têtes, mais on y retrouve, comme dans l'ensemble du morceau, la touche et le coloris spécial du maître aux goûts rétrospectifs.

Ces goûts apparaissent çà et là sur de petits ouvrages qui font presque illusion, qui entraînent l'esprit à cent ans de l'époque où vivait l'auteur. Un panneau du musée de Cassel déroute les simples curieux : l'homme portant une collerette blanche, dont la tête y brille de tons fins et lustrés, semble avoir été peint au milieu du seizième siècle (1). Cette tendance archaïque est si prononcée que l'ancien catalogue d'Anvers, imprimé en 1849, attribuait à Corneille de Vos une toile datée de 1588, le *Vœu à la Vierge*, et que la nouvelle édition n'a point osé séparer tout à fait de ce maître; elle la place encore sous son nom, en la faisant suivre de cinq panneaux portant la même date, auxquels les rédacteurs étendent, pour ainsi dire, son patronage. Il serait curieux d'examiner l'œuvre de Corneille qui offre le plus ancien millésime; elle se trouve à Nieukerken, village de la Flandre orientale, mais je viens seulement d'apprendre son existence; on y lit cette inscription : *Cornelis de Vos, inven. et fecit, año* 1613 (2).

Les connaisseurs admirent beaucoup ses grandes

(1) Aussi l'image est-elle sur bois et de très faibles dimensions, 1 pied 8 pouces de haut, 1 pied 5 pouces de large.

(2) *Journal des Beaux-Arts*, 31 juillet 1869.

compositions mythologiques de Madrid, le *Triomphe de Bacchus*, *Apollon et le serpent Python*, *Vénus sortant de l'écume de la mer*. Je n'ai aucune espèce de renseignement sur le *Baptême de Clovis* exposé dans la galerie du Belvédère.

Corneille de Vos forma un élève qui portait le même nom de famille, sans être son parent. Fils d'Herman de Vos et d'Élisabeth van Oppen, Simon de Vos fut baptisé dans la cathédrale d'Anvers, le 28 octobre 1603. Il commença ses études de peintre en 1615, et les termina en 1620, époque où il fut promu au grade de franc-maître. Immerzeel le classe parmi les disciples de Rubens, mais le journal de Saint-Luc lui donne tort, et le chroniqueur De Bie également. Le 13 juin 1628, Simon épousa dans l'église Saint-Georges Catherine van Utrecht, sœur du fameux peintre d'animaux, Adrien van Utrecht, laquelle était née le 31 décembre 1592, en sorte qu'elle avait presque onze ans de plus que son mari. Le peintre Guillaume van Nieulant fut un des témoins. En 1628-1629, Simon de Vos reçut un élève nommé Michel de Roy. Il se fit admettre dans la pieuse association des hommes mariés, où il devint plusieurs fois membre du conseil. Le 18 octobre 1675, il légua 100 florins à l'église Notre-Dame. Il laissa en outre par son testament la moitié de son bien aux pauvres. La mort enfin l'enveloppa de ce grand filet noir, dont parle Eschyle, et le traîna dans la tombe, le 15 octobre 1676, âgé de soixante-treize ans. Le 21 novembre, les aumôniers de la ville remirent à la fabrique de l'église Saint-Jacques cinquante florins qu'il lui avait légués. Catherine van Utrecht, sa

femme, née bien avant lui, dormait sans doute dans le cercueil; il n'eût pas voulu, au moment de quitter ce monde, la dépouiller de sa fortune.

Le portrait de Simon de Vos, peint par lui-même, se trouve encore dans l'hospice des orphelins, à Anvers. On lit au dessous une inscription flamande qui veut dire :

Simon de Vos s'est ici représenté conformément aux règles de l'art : il a montré sa charité à l'égard des pauvres, en leur léguant la moitié de ses biens; je désire que cela touche votre cœur et vous fasse agir de même.

Il vécut pauvrement pour enrichir l'asile des pauvres. Priez Dieu qu'il ait pitié de son âme.

Il décéda le 15 octobre 1676, à l'âge de 73 ans.

L'image que commentent ces lignes a excité l'admiration de Joshua Reynolds : « Simon de Vos était en particulier un excellent peintre de portraits. On voit à Anvers son effigie coloriée par lui-même. Habillé de noir, il s'appuie sur le dos d'un fauteuil et tient à la main un rouleau de papier bleu; il est si bien exécuté, dans le haut style du Corrége, qu'on ne peut rien voir de plus beau. »

Un portrait de Simon de Vos, peint par Van Dyck, a été gravé par Paul Pontius.

Cornille de Bie nous apprend qu'il exécutait avec la même habileté les ouvrages grands et petits, renseignement dont il faut prendre note, et il ajoute : « Il serait trop long d'énumérer les toiles de sa main qui se trouvent à Anvers et en différents lieux. » Or, par un étrange caprice de la fortune, il n'existe plus un seul tableau de Simon, ni à Anvers, ni dans aucun

endroit du monde. Pas un seul catalogue de l'Europe ne le mentionne, pénurie absolue qui me dispense de toute réflexion (1).

Simon de Vos a formé deux élèves importants, que le sort n'a pas maltraités comme lui et dont il reste des toiles assez nombreuses, Jean Cossiers, peintre original, spirituel et hardi, Jean van Kessel, habile à reproduire les fleurs.

L'attachement à la vieille méthode brugeoise a produit en Allemagne un phénomène curieux. Le 18 septembre 1633, naissait à Gothembourg un enfant que l'on baptisa Ottmar; son père, qui était médecin, se nommait Elliger. Il avait rêvé que son fils deviendrait un savant et lui donna les plus habiles professeurs; mais, au lieu d'apprendre ses leçons, l'enfant illustrait de dessins à la plume ses livres de classe. Le père se désolait. Comme d'habitude, c'était ses plans qu'il voulait réaliser, songeant peu aux goûts de son fils. Un artiste, d'ailleurs, lui paraissait bien peu de chose. Mais un jour, un pauvre étant venu demander l'aumône, exposa au docteur sa profonde

(1) Chrétien Kramm a pris au sérieux un article de la collection Despinoy, vendue à Versailles en 1850; le tableau attribué sur le catalogue à Simon de Vos figurait une *Escarmouche entre les Gueux des bois et les Espagnols*. Mais le comte Despinoy était un faux amateur, qui avait réuni dans son hôtel une affreuse collection de barbouillages, parés des plus grands noms; je les ai vus chez lui, avec l'indignation d'un curieux mystifié. Rien ne déconceratit son audace. Il avait jusqu'à un triptyque signé : *Erasmus P.* 1501, œuvre absurde, qui n'offrait ni les caractères de l'époque, ni le coloris émaillé des vieux peintres. Justement irrité de ces folles attributions, je déchirai le catalogue et le vouai au feu.

misère en diverses langues. La mère en profita pour dire à son mari : « Vous voyez qu'il y a des savants aussi déguenillés que des peintres : laissons donc notre enfant suivre sa vocation. » Le jeune drôle fut, par suite, expédié à Anvers, où il entra dans l'atelier de Daniel Zegers. Il y apprit à peindre les fleurs et obtint plus tard de brillants succès. Voilà ce que raconte l'histoire; mais un tableau sur cuivre, exposé à Brunswick, jette l'amateur dans la perplexité. Il porte une date et une signature : *Ottmar Elliger fecit anno* 1658. On y voit le bienheureux saint Georges, type du chevalier chrétien. C'est une merveille de finesse et d'exécution. Sans la date, sans la liberté des attitudes, on le croirait de la fin du quinzième siècle. Le grain de la couleur, la minutie de l'exécution rappellent tout à fait la vieille école. Où Ottmar avait-il appris à travailler de cette manière? Ce ne pouvait être chez le frère Jésuite, qui avait la touche large et facile. Quoi qu'il en soit, cette œuvre exceptionnelle prouve combien la méthode des Van Eyck se conserva longtemps parmi les races du Nord. La tradition est une reine superbe, qui ne se laisse détrôner que dans son extrême décrépitude.

Pour éclairer d'une dernière lueur ce côté de l'art flamand au dix-septième siècle, nous rappellerons que des amis intimes de Rubens, comme Henri van Balen et Brueghel de Velours, se maintenaient eux-mêmes en dehors de son influence. Celui-ci paraissait vouloir remonter jusqu'au temps de Memlinc, et celui-là empruntait à peine quelques lignes au fougueux dessinateur qu'il voyait tous les jours. Bien mieux, Van Dyck, ayant eu d'abord le premier pour

maître, perdit lentement les habitudes qu'il avait contractées chez lui. Sous les yeux de Rubens, il continuait à peindre avec minutie, à enfermer dans des lignes rigoureuses une couleur fine et luisante comme de l'émail. Le *Saint Martin*, qui orne l'église de Saventhem, le prouve péremptoirement. Or, ces vieux procédés venant en droite ligne des Van Eyck, on peut dire que leur génie luttait contre le génie de Pierre Paul, le bravait en face et jusqu'au milieu de son atelier, qu'il n'abandonna même point la partie après la mort du violent réformateur, et que leurs ombres majestueuses se livrèrent un dernier combat dans les paisibles régions de l'histoire, comme les ombres des guerriers scandinaves sur les nues mollement bercées par la brise.

CHAPITRE XXIX

ANTAGONISTES DE RUBENS

Les Révolutionnaires. — Abraham Janssens. — Sa biographie a été complétement défigurée. — Dates et documents authentiques. — Long séjour de l'artiste dans les principautés italiennes. — Magnifiques ouvrages peints par lui dans le goût méridional. — Son retour à Anvers pendant l'absence de Rubens. — Succès incontesté qu'il obtient. — Sa douleur de se voir éclipsé par Pierre Paul. — Histoire romanesque, publiée par Houbraken.—Grand style d'Abraham Janssens. — Description des tableaux de sa main que possède la Belgique. — Il était le plus habile peintre de la Flandre avant que Rubens fût revenu d'Italie. — Presque tous ses tableaux sentent l'effort et la tristesse.

Nous avons maintenant à examiner le groupe d'artistes novateurs, qui comprenaient autrement que Rubens les questions en litige, ne voulaient pas monter sur son vaisseau ni même en suivre le sillage, et, déployant toutes leurs voiles, dirigeaient leur carène vers un autre port. Le chef de cette flottille se nommait Abraham Janssens (1). Homme su-

(1) Prononcez *Ianssens*, le son du *j* n'existant pas en flamand.

périeur, homme d'un vrai talent, il a disparu dans les brumes de l'histoire, comme Martin Pepyn. Ce n'est pas un motif pour nous de le négliger; si nous admirons les vainqueurs dignes de leur victoire, nous aimons à soigner les vaincus, à étancher le sang de leurs blessures. Il y a dans toutes les luttes des héros accablés par le sort, des Brutus et des Cassius, des Savonarole et des Jeanne Darc. Honte à celui qui détourne la tête en passant près de leurs tombeaux, qui n'a pour ces victimes du destin ni respect, ni compassion! Suspectant d'ordinaire les jugement des hommes, leurs préférences, leurs maximes et leurs dédains, j'ai recherché soigneusement les tableaux d'Abraham Janssens, pour évoquer du sein de la mort cette figure oubliée, pour rendre à ce champion malheureux la justice qu'il mérite et qu'il n'a trouvée nulle part; l'équité des générations futures est aussi douteuse que celle des générations présentes. L'erreur, le hasard, l'ignorance et la folie passent et repassent à travers les choses de ce monde, comme des dieux malfaisants qui sèment le désordre sur leur route.

La biographie d'Abraham Janssens n'a pas été défigurée d'une manière moins complète que celle de Martin Pepyn. On ignorait même en quelle année l'artiste avait vu le jour, en quelle année il était mort. Anvers fut le lieu où Abraham Janssens vint au monde. On le baptisa le 15 janvier 1567, à l'église Notre-Dame. Son père portait le même prénom, sa mère celui d'Anne; les registres ne nous disent point de quelle famille elle était sortie. En 1585, Abraham entra comme élève chez Jean Snellinck, de Ma-

lines (1), qui était devenu bourgeois d'Anvers, le 27 juin 1597. Notre artiste fut reçu franc-maître en 1601; il épousa, le 1er mai de l'année suivante, à la cathédrale, Sara Goetkint, fille de Pierre Goetkint et de Catherine Palerme, qui était âgée de vingt-sept ans, puisqu'on l'avait baptisée dans la même église le 6 du mois de septembre 1575. Les deux familles, unies par cette grave solennité, comptaient parmi les plus honorables de la bourgeoisie anversoise. Leurs alliances, les témoins de leurs baptêmes et de leurs mariages, prouvent qu'elles étaient en rapport avec la fleur de de la population. Marie Janssens, la sœur du peintre, fut la marraine de David Teniers le jeune, et devint la femme de Pasquier Engelgrave, issu de noble maison. Pour se distinguer des nombreux individus qui portaient le même nom patronymique, Abraham se faisait appeler Janssens *de Nuyssen*, lieu situé en Hollande. Possédait-il une propriété dans cet endroit? Une branche des Janssens y avait-elle résidé? C'est ce que l'on ne sait pas encore. On avait aussi surnommé notre artiste *Janssens le Romain*, à cause du long séjour qu'il avait fait à Rome, sans le moindre doute. Le caractère de ses ouvrages atteste une grande étude des maîtres italiens. Cette absence eut probablement lieu avant son mariage, car on ne peut présumer qu'il travailla seize ans sous la direction de Jean Snellinck. Après avoir terminé son noviciat, il partit pour la ville éternelle et ne demanda qu'à son retour le titre de franc-maître.

(1) *Archives de Saint-Luc.* Jean Snellinck était le fils de Daniel, mercier à Malines.

Deux beaux ouvrages montrent quel ascendant avait pris sur cet homme du Nord le goût méridional. Le premier expose à la vue l'ange Raphaël, assis et se penchant vers Tobie agenouillé, qui extrait du poisson le cœur, le fiel et le foie, pour guérir son père. L'ange tient d'une main son bâton de voyage, appuie l'autre sur une branche, à laquelle sont suspendus le manteau et la gourde de son compagnon; le chien du jeune voyageur boit derrière lui dans un ruisseau. L'action se passe au milieu d'une forêt. La scène, comme on voit, est comprise et ordonnancée d'une façon originale, qui donne bien l'idée d'une halte dans la solitude : on croit se reposer avec les personnages sous les rameaux touffus des arbres séculaires. Habilement choisis, les deux types unissent la vérité à la distinction; très beaux, très savants, très bien exécutés, les nus ont l'aspect le plus agréable. Tobie porte une tunique rouge d'un ton splendide. Une couleur moelleuse et chaude enveloppe tous les objets comme une douce atmosphère d'automne. Le seul reproche qu'on puisse faire à cette toile, c'est d'avoir une physionomie trop italienne. Si on la déclarait d'Annibal Carrache, personne ne serait surpris (1).

L'autre tableau figure Diane endormie avec ses nymphes sous les rameaux des bois; deux satyres épient ces femmes plongées dans le sommeil, et l'Amour, qui plane au dessus de la déesse, lance une flèche à l'un d'eux. Au premier plan, du gibier mort, faisans, lièvres, bécasses et perdrix, est semé sur

(1) Musée de Brunswick, nº 154.

l'herbe; à un tronc d'arbre pend un sanglier. A travers les feuillages, on aperçoit au loin deux éminences, l'une coiffée de rochers, l'autre portant un manoir gothique. L'œuvre est tout à fait séduisante : peu de tableaux flamands ont un charme égal. Diane est ravissante de profil, de contours et de pose : l'agencement même de ses cheveux dénote un goût parfait. Pour tout costume, elle a des bottines et un morceau de linge, qui, après avoir passé derrière ses reins, tombe entre ses jambes. Sa poitrine, ses seins, son ventre sont magnifiques. La nymphe couchée, qu'un satire met à nu, serait jugée par tous les connaisseurs très belle et très bien dessinée. On observe dans les carnations les nuances chamois que l'auteur aimait beaucoup. Il y a même de l'esprit dans cette toile, car les dieux des bois sont de bonnes caricatures. On trouverait avec peine un plus gracieux amour que celui qui les ajuste. L'œuvre entière a de la fraîcheur, de la jeunesse, un attrait voluptueux, qui ferait certainement réussir une gravure du tableau, à une époque où on se montre si friand de nudités. La couleur possède le même genre de mérite, de l'éclat, de la gaîté, une sorte de grâce matinale. Les accessoires, pour comble de bonheur, sont très bien rendus (1).

Abraham Janssens eut en 1603 un premier enfant de Sara Goetkint. On le porta, le 7 janvier de cette année, à la cathédrale, où on lui donna le nom étrange d'Assuérus. Il fut bientôt suivi d'une fille, Anne-Marie, dont on n'a point encore trouvé l'acte de bap-

(1) Musée de Cassel, n° 196.

tême, mais dont l'âge et la descendance sont constatés sur un acte officiel passé devant les échevins d'Anvers, le 4 avril 1648, et conservé dans les archives de l'église Saint-Jacques. Elle épousa, le 5 juillet 1626, à Notre-Dame (quartier-sud), le peintre Jean Brueghel le jeune, fils de Brueghel de Velours et d'Isabelle de Jode, et se trouva ainsi la belle-sœur du fameux Teniers. N'étant pas majeur à la mort de son père, le nouveau marié avait eu pour tuteurs Pierre Paul Rubens, Henri van Balen et Cornille Schut, ainsi que les autres enfants de Brueghel de Velours; bien mieux, il était encore sous leur puissance le jour de ses noces, car il avait débuté dans la vie au mois de septembre 1601 et avait été baptisé le 13, à l'église Saint-Georges : il comptait donc un peu moins de vingt-cinq ans, âge auquel les lois et coutumes d'Anvers fixaient la majorité.

Le 23 novembre 1611, fut tenu sur les fonts baptismaux, dans la même église, Abraham Janssens le jeune, inscrit en 1636-1637, comme fils de maître, sur le *Liggere*. Un acte passé devant les échevins d'Anvers, le 4 avril 1648, démontre qu'il fut marié, mais on ignore le nom de sa femme (1).

En 1606-1607, les confrères de Saint-Luc nommèrent Abraham Janssens doyen de la corporation. La société des romanistes languissait un peu à cette

(1) Abraham Janssens eut trois autres enfants :
Sara, baptisée le 20 mai 1606, à l'église Saint-Jacques;
Lucrèce, baptisée à Notre-Dame, le 9 février 1613;
Prudence, baptisée dans la même église, le 26 janvier 1615.
Tous ces enfants étaient nés de Sara Goetkint, la seule et unique femme de notre artiste.

époque, et l'on ne témoignait ni empressement pour s'y faire recevoir, ni assiduité à ses réunions. Les archives de la ghilde contiennent cette note remarquable : « En 1610, de l'avis de la plupart des confrères, pour augmenter leur petit nombre, en l'honneur de Dieu et de ses saints apôtres, furent admis Sébastien Vrancx et Abraham Janssens, qui prirent part au banquet ; le doyen reçut de chacun d'eux sa taxe d'admission et le messager ses honoraires. »

En 1619, le peintre anversois, qui aimait sans doute la littérature, fit de louables efforts pour sauver la compagnie de la *Giroflée*, qui se mourait de consomption, atteinte dans le principe même de sa vie par la négligence des sociétaires et par l'indifférence du public.

Le 8 septembre 1627, Abraham fut témoin du mariage de sa fille Sara, qu'un nommé Gilles De Smit épousa dans la cathédrale.

La corporation de Saint-Luc se trouvant obérée, Janssens lui fit présent de douze florins, en 1630, avec Pierre de Jode, Corneille De Vos, Théodore Galle et autres artistes célèbres, qui avaient rempli les fonctions de doyen comme lui et donnèrent la même somme.

Il approchait du terme de ses joies et de ses tribulations. Le 25 janvier 1632, le grand autel de la cathédrale était tendu de noir et les lamentations du *De profundis* montaient vers le ciel en notes éplorées. On chantait l'office des morts pour Abraham Janssens (1). Sara Goetkint, sa femme, lui survécut assez

(1) Compte de l'église Notre-Dame, de la Noël 1631 à la Noël

longtemps : elle ne termina ses jours que dans l'année 1643-1644, où les archives de la ghilde constatent son décès.

Voilà ce que des renseignements positifs nous apprennent touchant notre peintre et sa famille. Ces dates et ces faits ne s'accordent guère avec ce que les historiens ont débité jusqu'à présent sur son compte. Il ne sera pas inutile, je crois, de résumer ce que disent Houbraken, Weyerman et Descamps, ne fût-ce que pour mettre le lecteur en garde contre leurs fausses assertions.

Abraham jouissait d'une gloire éclatante, lorsque Pierre Paul revint d'Italie; on conçoit donc sa douleur de se voir éclipsé par un homme plus jeune que lui de dix ans. Il avait lui-même éclipsé tous ses rivaux, il possédait un vrai mérite, que soutenait et fortifiait l'amour du travail, l'âge n'avait encore ni diminué sa vigueur, ni abattu ses espérances, et d'un seul coup, l'auteur de la *Descente de croix* le détrônait, le jetait dans l'ombre! Pour surcroît de malheur, le nouveau venu déployait des qualités analogues, le battait sur son propre terrain! Il ne put cacher sa tristesse, il défia son antagoniste, qui refusa hautainement son cartel (1). Le succès, l'opinion de la foule et des connaisseurs étaient pour lui : une lutte corps à corps lui semblait inutile. Janssens n'avait que trois partis à prendre : ou accepter un rôle inférieur, sacrifice amer pour l'orgueil d'un ar-

1632. — Le livre de la corporation enregistre la mort d'Abraham entre le 18 septembre 1631 et le 16 septembre 1632.

(1) Voyez tome VII, pages 116 et 117.

tiste; ou bien terminer ses jours par un suicide; ou encore oublier dans les plaisirs son talent vaincu, ses nobles projets et sa gloire effacée. Il choisit le dernier moyen. Une jeune femme l'aida dans l'accomplissement de cette funeste résolution. Elle était vive, joyeuse, passionnée : l'ivresse des festins et l'ivresse de l'amour s'offraient à elle comme le bonheur même. Janssens l'épousa. Depuis lors, tous ses travaux furent abandonnés. Ils ne fréquentèrent que les lieux de réjouissances, les bals et les tavernes. Là où rententissaient la musique et le bruit des verres, on était sûr de les rencontrer. Les regards brûlants, les caresses voluptueuses de sa folle compagne persuadaient à l'artiste que la seule ambition digne de l'homme, c'est de plaire et d'aimer. Il buvait un philtre mortel sur des lèvres charmantes. Toute sa fortune y passa; il vendit ensuite ses meubles, ses dernières toiles, ses habits de fête; et pauvre, délaissé, le corps perdu, l'âme en proie à mille souffrances, il expira victime de son découragement. S'il avait connu les basses fureurs de la jalousie, Janssens aurait calomnié son rival, employé l'adresse, la ruse et le mensonge pour lui disputer matériellement la victoire. Avec les ressources des lâches, il aurait sans le moindre doute affligé Rubens, gâté en partie son existence. Juste et fier, ne pouvant se cacher sa défaite ni supporter sa douleur, il trouva la mort préférable. Combien d'hommes ont la force de s'avouer ainsi leur faiblesse, de s'ensevelir dans leur chagrin plutôt que s'avilir (1)?

(1) HOUBRAKEN, tome I, pages 79 et 80. — CAMPO WEYERMAN,

Ce roman, inventé par Houbraken ou simplement rédigé par lui, d'après une tradition apocryphe, n'est pas dépourvu d'intérêt, il faut en convenir. Bien des nouvelles modernes n'ont pas le même attrait, ne contiennent point une fable aussi dramatique. Mais l'inexorable histoire ne peut pactiser avec l'erreur : elle n'est sensible qu'au prestige de la vérité. Or, nous avons vu qu'Abraham se maria en 1602, c'est à dire six années avant le retour de Pierre Paul Rubens dans les Pays-Bas. Cette alliance ne fut donc point conclue par suite d'un désespoir jaloux. Les autres détails que nous avons donnés prouvent que Janssens vécut tranquillement chez lui; l'état de sa fortune, quand il mourut, enlève toute vraisemblance au reste du conte d'Houbraken. Un seul fait incontestable se trouve peut-être mêlé à ces anecdotes fictives et à celles que raconta, un demi-siècle après, le licencié Michel. Janssens dut être affligé des brillants succès de Pierre Paul, et le souvenir de sa douleur a mis en campagne l'imagination du peuple comme celle des écrivains. Pour ne pas être affligé d'un mortel déplaisir, notre artiste aurait du posséder une force surhumaine, car voici quelle était sa position quand Pierre Paul arriva dans les Pays-Bas, comme Jules César dans les Gaules. Depuis les premières années du seizième siècle, l'art flamand s'était rapproché peu à peu de l'art italien; il avait insensiblement dépouillé la raideur des vieilles formes, tracé de plus libres contours, subs-

tome I, pages 322 et suiv. — Descamps, tome I, page 151 (édition de Marseille).

titué le drame aux sentiments pieux, le coloris mat et grenu des modernes au coloris lustré des peintres brugeois. Mais la transmutation n'était pas complète, lorsque Adam van Noort et Abraham Janssens prirent place dans le cortége des peintres néerlandais. Martin de Vos et Frans Floris eux-mêmes ne sont point exempts d'une certaine gaucherie primitive : leur exécution n'offre pas la souplesse et la variété qui caractérisent les travaux du dix-septième siècle et en augmentent le charme. Van Noort et Janssens terminèrent cette lente évolution. Ils atteignirent le sol désiré vers lequel cheminaient leurs prédécesseurs, et entrèrent en plein dans le style moderne. Les générations nouvelles n'eurent qu'à les suivre. Le tableau d'Adam van Noort, que possède l'église Saint-Michel, à Gand (1), et toutes les toiles qui nous restent d'Abraham prouvent la justesse de cette assertion. Le compétiteur de Rubens avait dû étudier avec amour les créations de Michel-Ange. Son talent et sa manière, qui, sans être absolument nouvelle, l'était du moins dans les régions du nord, produisirent un grand effet : on lui demanda des tableaux pour les églises, pour les cabinets des riches particuliers, pour les maisons royales (2). Il étonnait, il plaisait, il éprouvait la double joie d'un heureux initiateur.

Les tableaux de Janssens, que j'ai vus en Belgique et ailleurs, me permettent de décrire exactement son

(1) Otho Venius lui-même était plus flamand qu'Abraham Janssens et Van Noort.

(2) Houbraken, tome I, page 79.

style. *Saint Luc faisant le portrait de la Vierge* orne la cathédrale de Malines. Placée sur un escabeau et tenant son fils appuyée contre elle, Marie pose comme une personne ordinaire. Assis devant un pupitre, l'apôtre esquisse son image au crayon sur un morceau de papier : il rejette sa tête en arrière pour la bien examiner, pour que son rayon visuel tombe en ligne droite sur le couple auguste. Un vieillard debout derrière lui, saint Joseph peut-être, critique son dessin. Une boîte placée contre le mur renferme un squelette, que la présence de la Vierge ranime et qui joint les mains en l'adorant. L'auteur a sans doute voulu nous faire entendre ainsi que les deux personnages sont une apparition. Le disciple du Christ n'aurait pu effectivement le peindre dans son enfance. Ce miracle est une idée ingénieuse, bien différente par conséquent d'une autre idée qu'a eue l'artiste, celle de placer la main de la Vierge entre les jambes du petit Emmanuel, pour cacher son sexe. Un monument romain, avec un plafond et des vitres de la Renaissance, forme le lieu de la scène : un domestique broie des couleurs au fond de la salle, puis une porte entr'ouverte nous laisse voir une chambre spacieuse, où l'on observe un lit et une table.

La manière dont cette toile est peinte excite quelque surprise. On y remarque d'abord une assez grande pénurie de détails, ce qui contraste avec la prodigalité de Rubens. Les chairs, les étoffes, les meubles, tout manque de nuances, de transitions, et forme de larges plaques. Les draperies énormes, qui rappellent les vêtements du Guide, n'appartiennent à aucun genre de tissu, procédé italien que vantent

Joshua Reynolds et les professeurs d'académie. La couleur est brillante, mais dure : les carnations surtout, auxquelles l'artiste s'efforçait de donner un ton méridional, ont quelque chose d'âpre et de sec : on dirait plutôt du bois qu'une chair flexible et vivante. Les types ne sont pas très heureux. La tête de Marie annonce peu d'intelligence et n'emprunte aucun charme à de lourdes paupières dépourvues de cils. Le Christ a la figure et l'expression d'un petit paysan maussade. La tête mâle, énergique, de saint Luc conviendrait parfaitement à un guerrier; le bandeau dont elle est ceinte et qui forme un nœud sur le front, lui donne l'air encore plus martial. Ce tableau brille du reste par la vigueur et atteste de longues études anatomiques; mais on y chercherait vainement la grâce et la souplesse de la vie.

Le *Christ descendu de croix*, que possède une autre église de Malines, celle de Saint-Jean, offre les mêmes caractères et signale les mêmes tendances, quoiqu'il soit préférable. La couleur y est appliquée en grandes masses, comme dans le tableau précédent. Ni l'Homme-Dieu, ni les femmes qui le considèrent, les mains jointes, ou écartent la draperie, n'ont les qualités supérieures qui produisent de grands effets : un véritable chagrin attriste pourtant les visages. Quant à la mère du Crucifié, elle est assise dans une attitude héroïque, appuyant un de ses coudes sur son genou droit et sa tête sur sa main. Ses traits expriment une douleur fière et courageuse; on dirait une femme souliote, qui va se lever pour venger son fils. Les ombres noires forment de vigoureux constrastes.

On voit au musée de Bruxelles un tableau d'Abraham singulièrement conçu : il représente la Foi et l'Espérance consolant l'homme dépouillé par le Temps. Un jeune homme assis sur un tertre, n'a plus pour costume qu'un morceau d'étoffe blanche qui lui ceint le milieu du corps, un morceau d'étoffe rouge qu'il a étendu sous lui, et ses brodequins. A son dos est attachée par une bandoulière une longue hotte cylindrique en sparterie. Au dessus de sa tête plane le Temps, qui lui a déjà dérobé ses habits, son bâton de voyage, et lui soustrait le linge entassé dans la hotte, le mettant au fur et à mesure dans la corbeille qu'il tient sous le bras. Cet étrange vieillard a la tête couronnée de fruits, comme si tous les fruits du monde ne croissaient que pour aller se flétrir autour de ce crâne chenu. A gauche du jeune homme, la Foi, désignée par son mouton, affermit contre terre le bas de la hotte, ce qui n'est pas très avantageux au pèlerin, puisque le grand destructeur lui vole le contenu. Mais à droite, l'Espérance ailée, lui montrant son ancre, lui dit de tourner son cœur vers l'avenir, qui le consolera des pertes du présent. Quoiqu'elle ait saisi son auditeur par le bras, celui-ci l'écoute avec une certaine inquiétude, tout en lui prêtant une vive attention : l'anxiété se mêle à la tristesse sur son visage : c'est un homme qui a souffert et qui croit malaisément aux promesses. Peu de compositions emblématiques sont aussi profondément pensées : l'artiste a dû peindre cette toile dans un moment de défaillance et de mélancolie, dans ces jours funèbres où l'on doute de tout, excepté du malheur attaché à notre condition.

Le corps du jeune homme est d'un beau style, bien peint, bien dessiné, d'une couleur forte et agréable. Les draperies des deux figures symboliques sont lourdes, surtout celles de la Foi, mais le vêtement de l'Espérance forme des lignes agréables et séduit la vue par ses teintes brillantes. Il y a beaucoup de finesse dans les chairs, marquées de nuances rougeâtres aux articulations. La force exagérée des ombres donne de la dureté à l'aspect général.

Le tableau de Janssens que renferme l'église Saint-Bavon, à Gand, est aussi très remarquable. On vient de descendre Jésus de l'instrument funeste. Assise au pied de la croix, la Vierge le porte sur ses genoux, dans l'attitude d'un homme assis lui-même. Les bras qui tombent, la tête penchée, le teint livide trahissent seuls la présence de la mort. Deux anges tenant des flambeaux s'agenouillent à droite et à gauche; quelques têtes de chérubins flottent dans les airs. Voilà toute la composition. La vigueur y domine : l'affliction des personnages a presque l'aspect de la colère; la fille de David paraît plutôt une Clorinde que la Vierge des Sept Douleurs. Les proportions sont grandes, les traits forts, les expressions énergiques. Le travail néanmoins semble léché : la couleur est appliquée avec un soin minutieux, et l'on ne distingue pas un coup de pinceau. Le corps du Christ a une tournure grandiose qu'Abraham pouvait seul lui donner, en Belgique, avant que Rubens eût entraîné l'art flamand dans son orageux tourbillon, et qui dépasse de beaucoup le style du seizième siècle.

Le talent d'Abraham doit commencer à prendre

forme aux yeux du lecteur; quelques traits achèveront de le faire connaître, chose d'autant plus nécessaire que pas un critique ne s'est jusqu'ici donné la peine de l'étudier et de le définir. On voit dans l'église Saint-Nicolas, à Gand, un saint Jérôme exécuté par Janssens. Le docteur est assis, les jambes ouvertes, la tête appuyée sur sa main droite, le coude portant sur la cuisse du même côté. Son visage, son attitude expriment aussi la réflexion et la mélancolie. C'est une très belle et très énergique figure. Le corps a une vigueur de musculature qui rappelle Michel-Ange et ne le cède pas aux géants de Rubens. Par sa force, par son intensité, la couleur répond à la puissance des formes. Elle procède directement de l'Italie, et ce ne sont pas les roses populations de la Néerlande qui ont fourni les teintes chamois des carnations.

Janssens n'est peut-être pas aussi bien représenté dans sa ville natale qu'à Bruxelles, Gand et Malines. Je ferai cependant une exception pour la figure emblématique de l'Escaut (1). On y trouve associées la vigueur du coloris et la vigueur du dessin. Le corps gigantesque du fleuve est un bon travail, d'un grand style et d'une exécution hardie. Rubens lui-même aurait pu certes ne pas le désavouer. L'*Adoration des Mages* et la *Sainte Famille*, réunies avec le morceau précédent au musée d'Anvers, sont des toiles inférieures et doivent être classées parmi ces productions mal venues que la postérité oublie, parce

(1) Elle ornait jadis la cheminée de la grande salle de l'hôtel de ville, à Anvers, et décore maintenant le musée.

qu'elles ne donnent pas la vraie mesure de l'auteur. Le génie lui-même ne se révèle que dans ses œuvres d'élite et dans ses plus heureux moments. Les deux tableaux que nous venons de mentionner joignent la vulgarité des types et de l'expression à la dureté du travail : les défauts d'Abraham s'y montrent sans palliatifs, sans être compensés par les mérites dont la nature lui avait fait présent.

La *Sainte Famille* est pourtant d'une couleur vive et agréable, disposée en larges masses, comme dans les autres peintures de Janssens, au lieu d'être rompue, fractionnée, comme sur les toiles de Rubens et de tous les grands coloristes. La bienveillance qui anime le visage régulier de Marie, ne manque pas non plus d'un certain charme. L'*Adoration des Mages* peut nous servir à préciser, par quelques derniers traits, les habitudes pittoresques de Janssens. On dirait que l'auteur songeait uniquement à revêtir chaque individu, chaque objet de sa couleur propre, sans se demander si elle ferait bien avec les couleurs voisines, sans se préoccuper des transitions. Il en résulte que les formes manquent de relief, que les contours se détachent durement et que l'espace semble privé d'atmosphère. On prendrait souvent les personnages pour des morceaux de carton découpés, puis collés sur une surface plane. Les effets de la perspective aérienne n'étant pas rendus, les figures des arrière-plans, quoique plus petites, ne paraissent pas éloignées. Ces défauts ressortent d'une manière très vive dans l'*Adoration des Mages*. Mais le talent se révèle toujours par quelques lueurs : la fille de David a une tête originale et expressive, d'un ca-

ractère qui annonce son extraction flamande, et les deux rois en cheveux blancs s'offrent à nous avec de beaux traits, que rehaussent un air digne et une physionomie intelligente.

Un tableau peu connu, même des amateurs d'Anvers, parce qu'il se trouve dans la chambre des marguilliers, à la cathédrale, mérite plus d'éloges. Il représente la *Dispute du Saint-Sacrement*, sujet difficile à traiter après Raphaël. Saint Jérôme et le pape saint Grégoire sont placés devant une table, où reposent deux volumes ouverts : le chef de l'Église tourne l'oreille vers la colombe du Saint-Esprit qui l'inspire. Saint Augustin, costumé en évêque et argumentant pour soutenir son opinion, lève la main droite. Au second plan, un diacre tient la crosse de saint Jérôme; un petit garçon, accompagné d'un enfant du même âge, porte celle de l'orateur. Une coloration vigoureuse s'unit dans ce morceau à un large dessin. Les têtes ont de grands traits énergiques; les expressions, de la justesse et de la convenance. Le travail annonce partout la force, mais c'est une force chagrine, pour ainsi dire, sans élévation et sans sérénité. Il manque là le souffle des hautes inspirations. Certaines lignes sont dures, et il règne partout une nuance jaunâtre, qui est peu agréable comme ton d'ensemble.

Le Sauveur et les Apôtres de l'église Saint-Charles Borromée, à Anvers, peints de grandeur naturelle sur des toiles séparées, sollicitent vivement, exigent même l'attention du voyageur et du critique : on ne les aurait point exécutés différemment un demi-siècle plus tard.

Parmi les tableaux que nous venons d'étudier, deux seulement nous ont offert de la grâce, de la jeunesse et de la fraîcheur. Abraham dut les faire pendant le premier épanouissement de son imagination. Ce charme, cette gaîté matinale, il les perdit de bonne heure et ne les retrouva jamais. Son ambition désappointée forma comme un nuage autour de lui. Ses œuvres ont en général quelque chose de triste, de pénible, sentent l'effort, manquent d'abandon et de naturel. Les scènes mythologiques même, qui, par leur nature, semblent appeler l'enjouement, ou du moins bannir l'austérité, il les traitait d'une façon rude et sévère. On peut s'en convaincre à Berlin, devant la toile où Méléagre vient offrir à Atalante la hure du fameux sanglier. C'est encore une peinture vigoureuse, sans finesse de touche, sans les délicates transitions que recherchent les grands coloristes. Là où il fallait du caprice et du laisser-aller, le sujet n'étant qu'un épisode amoureux, Janssens a mis une raideur inopportune.

Dans ce tableau, il a voulu montrer qu'il pouvait, comme Rubens et François Snyders, reproduire les bêtes vivantes et le gibier abattu par le chasseur. Deux chiens, deux lièvres morts et la hure du sanglier sont bien peints effectivement, mais peints d'une manière fruste et sèche, comme les autres parties de l'œuvre (1). Sur le pendant, qui figure Vertumne et Pomone, l'un comme un affreux valet

(1) Le catalogue du musée de Berlin porte que ces animaux sont dus à Snyders. Quelle nécessité de faire intervenir en cette occasion le disciple de Rubens? C'est une manie que de lui attribuer tous les mammifères introduits dans les tableaux flamands.

de charrue, l'autre comme une bonne villageoise flamande, avec un joli bras et une jolie main, il a tenté le même essai pour les fruits et les fleurs : il s'est évertué, il a réussi.

Pour apprécier complétement Abraham Janssens, peut-être faudrait-il avoir vu sa *Résurrection de Lazare*, que possédait autrefois l'électeur palatin et qui était réputée son chef-d'œuvre; l'*Ensevelissement du Christ*, *la Vierge et son fils entourés de plusieurs saintes*, qu'on admirait dans l'église des Grands-Carmes, à Anvers (Campo Weyerman et Descamps font un éloge enthousiaste de ces deux toiles.) Mais j'ignore ce que le premier tableau est devenu; les autres disparurent, quand les Français envahirent la Belgique, en 1794, et ne sont jamais rentrés dans le pieux monument.

De tout ce qui précède il résulte que, depuis Quentin Metsys, la Belgique n'avait pas produit un peintre aussi remarquable, aussi bien doué qu'Abraham Janssens. Aucun artiste du seizième siècle n'a déployé autant de vigueur, n'a fait usage d'un aussi grand style. On comprend donc maintenant combien sa position dut être pénible, après le retour de Pierre Paul dans les Pays-Bas. Il en souffrit beaucoup, sans le moindre doute, et ses tableaux mélancoliques suffiraient pour l'attester. Comme son saint Jérôme, il appuya plus d'une fois sa tête sur sa main, se demanda quel but avaient désormais ses travaux, et laissa son imagination se perdre en de tristes rêveries (1).

(1) Outre les tableaux de Janssens que nous avons analysés, la Belgique en possède quelques autres. Dans la cathédrale de Bruges, on voit de lui: 1° Une Annonciation; 2° une Adoration des bergers, peinte pour la chapelle des Bouchers; 3° une Résurrection du Christ.

CHAPITRE XXX

ANTAGONISTES DE RUBENS

Les Révolutionnaires. — Wenceslas Cobergher. — Il apprend la peinture chez Martin de Vos. — Nouveaux renseignements biographiques. — C'était un enfant naturel. — Il demande et obtient des lettres de réhabilitation. — Séjour de vingt ans qu'il fait en Italie. L'archiduc Albert prépare son retour. — Il était peintre, architecte et ingénieur. — Titre officiel que lui accorde le souverain. — Beaux édifices construits sur ses plans. — Église du Béguinage, à Bruxelles. — Traités sur les beaux-arts, écrits par Wencelas. — Marais qu'il entreprend de dessécher. — Il fonde des monts-de-piété dans les principales villes de la Belgique. — Affaiblissement de son esprit quelques années avant sa mort. — Examen de ses tableaux — Cornille Schut ne fut pas élève de Rubens. — Il dut avoir Cobergher pour maître. — Faits et dates qui le concernent. — Originalité de son talent. — Description de ses ouvrages. — Il était l'émule et non pas l'ennemi de Rubens. — Théodore Rombouts, élève de Janssens. — Biographie. — C'était un peintre ambitieux et inégal.

Wenceslas Cobergher, que les succès de Rubens affligeaient également, comme l'atteste Michel, soit

d'après une tradition verbale, soit d'après les papiers de famille du grand maître, avait débuté dans la vie quelques années avant Abraham Janssens; mais nous nous sommes occupé d'abord de celui-ci, à cause de son importance supérieure. Né à Anvers dans les derniers jours de 1556 ou au début de l'année 1557, Cobergher était l'enfant naturel de Wenceslas Cobergher et de Catherine Raems. On lui cacha soigneusement le mystère de son origine. Son père devait posséder de la fortune, car on lui donna la meilleure éducation. Il apprit les éléments de la peinture chez Martin de Vos, qui l'admit dans son atelier en 1573. Sa facilité naturelle et sa docilité engagèrent son maître à surveiller ses études avec un intérêt spécial. Il montra bientôt un vrai talent. Mais l'art ne l'occupait pas seul : l'artiste qui lui donnait des leçons avait une fille d'un beauté remarquable. Wenceslas en était amoureux : il cherchait par tous les moyens à gagner la faveur du père et le cœur de la jouvencelle. Malheureusement, l'un était d'un esprit soucieux et l'autre d'une froideur humiliante. Peut-être connaissaient-ils le secret de sa naissance illégale, qu'il ignorait lui-même. Quand il vit l'indifférence qui accueillait sa tendresse, le jeune débutant perdit l'espoir. Se souvenant de la maxime populaire : *Loin des yeux, loin du cœur*, il abandonna la Flandre comme un exilé. En 1579, il était à Paris; déjà orphelin de père, il apprit dans la capitale française la mort de sa mère et reçut une copie de son testament. Cette pièce authentique lui révéla l'intrigue à laquelle il devait le jour, et lui causa une profonde humiliation. Il semble avoir eu

tout jeune de sévères principes. Sa mortification fut si grande qu'il adressa une requête à Philippe II, pour obtenir un décret de légitimation. Ayant toujours mené une conduite honorable, disait-il, et voulant rester un homme de bien, il lui était pénible de voir la tache de sa naissance le ternir aux yeux d'autrui. Le prince accueillit favorablement sa supplique et lui fit expédier, au mois de mai 1579, des lettres de réhabilitation (1).

Après avoir obtenu cette marque de haute bienveillance, le jeune artiste revint sur les bords de l'Escaut et y demeura jusqu'au début de l'année 1583. Le 22 février, il emprunta une somme de 130 florins carolus, pour acheter les objets d'équipement nécessaires à un voyage en Italie. Quand il eut terminé ses préparatifs, Cobergher traversa effectivement les Alpes, séjourna quelque temps à Rome et s'y extasia devant les magnificences de l'école italienne.

Lorsqu'il eut fait une connaissance intime avec

(1) Ces lettres disent que Wencelas est âgé d'environ dix-huit ans; mais un acte retrouvé dans les *Archives d'Anvers* fait remonter beaucoup plus haut la date de sa naissance, d'après son témoignage personnel. « Wenceslas Cobergher, fils de feu Wenceslas et de Catherine Rams, âgé de plus de vingt-six ans, comme il le déclare, doit à Jacques Snyers, ou au porteur de l'obligation, la somme de 130 florins carolus, par suite de bon argent prêté, pour acquérir certains effets et marchandises, avec lesquels il a l'intention de voyager en Italie, à payer en déans les sept années prochaines au susdit Jacques Snyers, ou au porteur de l'obligation, etc. » *Lettres scabinales du 22 février* 1583. Cobergher était donc né à la fin de l'année 1556, ou dans les premiers jours de 1557.

les curiosités de la ville éternelle, rassasié sa vue des prodiges de l'art antique et de l'art moderne, il prit la route de Naples. Son compatriote Jean Francquart y demeurait. Ils se lièrent sans peine, et Wenceslas conçut une nouvelle passion. Jean possédait une gracieuse fille, nommée Suzanne, dont le voyageur ne tarda point à s'éprendre. L'amour cette fois étant partagé, on crut devoir les unir. Le sacrement apaisa la flamme qui dévorait le jeune homme, mais il resta en Italie plus longtemps qu'il ne se l'était proposé. Comme une bonne et digne Flamande, Suzanne ne lui procréa pas moins de huit enfants.

Si loin qu'il fût d'Anvers cependant, sa renommée y pénétra. Il avait marqué avant son départ un talent précoce. La jurande des Arbalétriers lui témoigna par écrit le désir d'avoir un tableau de sa main, figurant leur patron. Wenceslas, en conséquence, exécuta un grand morceau où l'on voyait saint Sébastien, que ses ennemis allaient percer de flèches. La toile fut solennellement placée sur l'autel de la ghilde, dans la cathédrale d'Anvers. Voici comment la juge Campo Weyerman : « J'ai étudié ce tableau des semaines et des années; j'y découvrais chaque jour des beautés nouvelles; l'image du saint est si exquise de forme, si merveilleuse de dessin, d'une couleur si agréable et si douce, si dramatique d'expression; le martyr considère avec tant de ferveur une troupe d'anges qui flotte sur les nues, que je ne sais à quel chef-d'œuvre comparer cette toile. » Une page d'un tel mérite blessa le regard des envieux; ils profitèrent d'une nuit sombre pour

découper la tête du saint (1). Grande rumeur le lendemain dans la ville. On crut ne pouvoir mieux faire que d'expédier à l'artiste la composition mutilée, pour qu'il réparât lui-même le dommage. Il avait heureusement gardé une esquisse de son tableau, en sorte qu'il put le restaurer, sans que l'on s'aperçût de l'attentat commis par de vils barbouilleurs contre la religion et les beaux-arts.

Le succès obtenu par Cobergher dans les provinces italiennes, le bruit qu'il faisait de loin dans sa ville natale, fixèrent l'attention des princes qui gouvernaient la Belgique. Le 30 novembre 1600, l'archiduc fit écrire à son agent près du souverain pontife, le sieur Philippe de Mortau, pour lui demander des renseignements sur l'artiste. Voici un fragment de la réponse que lui adressa le chargé d'affaires :

« En la paincture, qu'est sa principale profession, il est très excellent et tenu pour ung des premiers de l'Italie, ayant de ses tableaux embelly les principales églises de Rome, et y a peu de maistres qui le surpassent; pour les inventions, il est fort habile et heureux; la main est courante, facile et doulce.

« En l'architecture, il s'est employé plusieurs années soubz la conduyte des principaulx et plus renommés de Naples; il a esté employé aux principaulx bastiments, tant des maisons ou palais, que des chasteaulx ou forteresses, et est fort excellent maistre à conduyre les fontaines ou rivières. Il est de fort

(1) Telle est la version d'Houbraken. Selon Weyerman, ce furent deux saintes que l'on décapita. Descamps parle dans le même sens.

bonne conversation, et l'ont en singulière affection le signor Jacopo Boncompaigne, duc de Sora, les cardinaux Cinthio et Aldobrandino, aussi le duc de Sessa; et mesme est visité d'eux et de tous aultres de la ville de Rome, faisant profession d'aimer les antiquitez, la paincture ou l'architecture (1). »

On voit par cette lettre que Wenceslas Cobergher était venu habiter une seconde fois la ville des papes et qu'on l'y traitait avec la plus haute distinction. Les archiducs prescrivirent de faire des démarches pour l'engager à leur service. On ne sait pas au juste quand la tentative réussit, mais en 1604 le peintre était de retour dans sa ville natale et obtenait le grade de franc-maître. Un détail singulier, c'est que le registre de la ghilde ajoute à son nom l'épithète de *valentuomo*, homme honorable. Il fallait qu'on eût de son mérite une bien haute opinion pour le désigner ainsi, contrairement à l'usage d'inscrire les membres nouveaux sans leur décerner le moindre éloge. Au surplus, ce n'était pas seulement un peintre habile, un architecte d'élite, mais aussi un ingénieur distingué, un savant numismate.

Les faveurs de la cour ne se firent pas attendre et lui prouvèrent que ses nombreux talents étaient appréciés par le souverain. Des lettres patentes du 24 décembre 1605 le nommèrent architecte, ingénieur et peintre officiel des archiducs, aux gages annuels de quinze cents livres, avec la surintendance de leurs châteaux et citadelles, aussi bien

(1) L'original de ce passage et la minute de la lettre écrite au nom de l'archiduc sont conservés dans les *Archives du royaume*, à Bruxelles.

que des fortifications qui protégeaient les villes. Ses tableaux lui étaient payés à part. En 1617, il reçut pour une *Nativité du Christ* et une *Visitation*, formant un seul morceau, que l'on plaça dans la chapelle d'un ermitage, près de Marimont, trois cent soixante livres, et pour un *Saint Hubert*, destiné à la chapelle de Tervueren, vingt-cinq livres (1).

Une place si importante le surchargea de travail, comme on pense bien. Il construisit les fontaines et dessina tous les ornements du château de Tervueren. Notre-Dame de Montaigu, qui coûta trois cent mille écus d'or, l'église des Augustins à Anvers, la nef splendide élevée pour le même ordre dans la capitale du Brabant, celle des Riches-Claires et une foule d'autres monuments religieux furent bâtis d'après ses plans. Un de ses édifices a un attrait particulier : il orne un quartier solitaire de Bruxelles, et le gazon pousse sur la place muette qui l'environne; c'est l'église du Béguinage. Conforme d'inspiration au goût italien, il lui manque la grandeur austère des anciennes cathédrales : point de hautes fenêtres parées de mille couleurs, point de voûte ténébreuse où l'œil plonge dans la nuit et les visions. Les murailles blanchies à la mode flamande, n'ont même pas les teintes sombres qui donnent tant de majesté aux vieux édifices. Mais la vue est frappée, l'imagination est séduite par les bizarres, les puissants caprices de l'invention générale et des formes particulières. De gigantesques chérubins, postés au sommet des colonnes, les ailes toutes grandes ouvertes, sou-

(1) *Archives de Bruxelles.*

lèvent l'entablement de l'église et paraissent vouloir emporter les combles dans les cieux. Rien de bourgeois, de trivial : on sent qu'une âme vigoureuse a enfanté ces combinaisons insolites. Bien des fois, quand le ciel se couvrait de nuages, que les bises du nord enveloppaient de deuil la ville et le monument, je m'y suis promené sur les dalles irrégulières des tombes. Pendant que la pluie battait les vitrages, que les gouttières clapotaient au dehors, j'errais dans l'enceinte vide, comme dans les galeries d'un château abandonné, ou, assis derrière une colonne, je me laissais emporter par l'esprit des songes.

Wenceslas Cobergher était si laborieux qu'il trouva encore moyen d'écrire des mémoires sur la peinture, la sculpture et l'architecture. Son *Tractatus de Picturâ antiquâ*, imprimé d'abord sans millésime, a été réimprimé dans la *Bibliothèque de peinture*, publiée à Francfort en 1770, par De Murr. Le fameux Peiresc, étant venu à Bruxelles, s'entretint longuement avec l'auteur, dont il examina le riche médailler. Il y eut un moment où Cobergher dut avoir la plus brillante position, exercer une influence considérable, être envisagé comme un homme tout à fait supérieur. Son inscription funèbre constate deux faits sur lesquels on n'a jamais appelé l'attention, bien qu'ils soient très curieux : elle prouve qu'il était baron de Saint-Antoine et chevalier de la Toison d'or (*toparcha Sancti-Antoni*, *eques auratus*). Ce dernier titre, accordé seulement aux princes souverains et à la plus haute noblesse, était une distinction sans pareille, que nul autre artiste flamand n'a obtenue.

Il existait à cette époque, entre Dunkerk, Furnes

et Bergues, de vastes marécages formés par l'eau des pluies et les invasions de la mer : ils avaient cinq lieues de tour et dégageaient de pernicieuses émanations. Wenceslas entreprit de dessécher ces *moeres*, comme on les appelle en flamand, d'assainir le pays, de rendre propre à la culture le sol fangeux. Il y parvint après de longs efforts, mais ce pénible travail exigea d'énormes dépenses.

Un marais plus pestilentiel que les eaux stagnantes de Dunkerk, c'était l'usure. Les emprunteurs payaient alors de 33 à 44 pour cent. Vers 1580, les grandes familles des Pays-Bas avaient déjà perdu, en intérêts soldés aux prêteurs, *cent quarante millions d'or*. Les juifs et les lombards dévoraient tout vivant le menu peuple. Une ordonnance du 8 mai 1600 avait réduit le taux à 21 pour cent. Mais Cobergher, ayant vu fonctionner en Italie les monts-de-piété, trouvait encore ce taux excessif. Il eut le courage d'entreprendre une réforme, et se mit à l'œuvre en 1615, avec l'appui des archiducs. Une imposante assemblée, où figuraient les archevêques de Malines et de Cambrai, les évêques de Gand, de Bruges, d'Anvers, d'Ypres, de Ruremonde et de Bois-le-Duc, fut réunie pour l'entendre exposer son projet. On l'adopta comme une œuvre éminemment chrétienne. Il fut décidé qu'on fixerait provisoirement le taux à 15 pour cent, et qu'on le diminuerait peu à peu, jusqu'au chiffre le plus bas possible. L'organisation du crédit commença; des lettres patentes du 9 janvier 1618 donnèrent à Wenceslas la surintendance de tous les établissements, qu'on allait ouvrir sur le sol de la Belgique. En peu d'années, Bruxelles,

Anvers, Malines, Gand, Arras, Tournay, Mons, Cambrai, Valenciennes, Bruges, Lille, Douai, Namur, Courtrai et Bergue virent la banque populaire fonctionner dans leurs murs, pour le soulagement des classes pauvres.

Vous devinez les cris que poussaient les juifs et les lombards. On les ruinait, on les dépouillait, c'était une infamie; Cobergher, qui les empêchait de rançonner les travailleurs sans fortune, méritait tous les supplices imaginables. On lui offrit des sommes importantes, s'il voulait abandonner l'entreprise, et comme il demeurait inébranlable, on l'attaqua dans son honneur; lui qui avait fondé les premières caisses avec ses ressources personnelles, on l'accusa de voler les monts-de-piété pour subvenir aux frais énormes de ses travaux d'assainissement. Il n'avait pas détourné moins de 600,000 florins, disait-on. Les commis voulaient abandonner leurs bureaux, s'il ne les restituait.

Histoire éternelle des réformateurs, que l'on peint d'abord comme des fous, puis comme des scélérats.

Ces manœuvres, ces imputations outrageantes le blessèrent-elles au cœur, l'affligèrent-elles au point de troubler sa raison? C'est un problème qu'on ne peut résoudre, mais son intelligence s'affaiblit. En 1630, il fut contraint d'abandonner la direction des monts-de-piété, auquel on préposa son fils Charles; en 1632, on lui enleva celle du desséchement des *moeres*. Le 23 novembre 1634, il mourait à Bruxelles, âgé de 79 ans. On l'inhuma dans la chapelle de Notre-Dame de la Portiuncule, à l'église des Récollets, anéantie pendant le bombardement de la capitale en

1695. Sur son tombeau, orné d'une toile figurant la *Vierge des sept douleurs*, on avait inscrit l'épitaphe suivante :

Hic jacet sepultus
Dnus Wenceslaus de Cobergher,
eques auratus,
toparcha Sti Antonii,
Archiducum architectus
et montium pietatis in Belgio
præfectus generalis,
Mortuus anno MDCXXXIV.

Son portrait, peint par Antoine Van Dyck, a été gravé par Lucas Vorsterman.

On n'attribue à Wenceslas aucun acte positif d'inimitié contre Rubens : il fut simplement son rival dans les bonnes grâces de la cour et dans celles du public. Il était, avec Abraham Janssens, l'artiste le plus fameux des Pays-Bas, avant que la gloire de Pierre Paul les couvrît d'ombre tous les deux. Cet immense succès le remplit de colère, mais il ne la témoigna que par des remarques jalouses et de mauvais propos.

Le musée de Bruxelles renferme un ouvrage qui ne donne pas une très haute opinion de son talent. Il porte sa signature et la date de 1605. Cette page nous montre l'ensevelissement du Fils de l'Homme. Trois disciples, agenouillés dans la caverne où se trouve le sépulcre, soutiennent la glorieuse dépouille ; sainte Madeleine baise avec respect la main du crucifié ; Marie, saint Jean et les saintes femmes s'abandonnent à leur désespoir. L'ouverture de la grotte laisse découvrir au loin la ville de Jérusalem.

Il y a peu de choses à louer dans ce tableau. Les types sont laids, sans dignité, sans originalité, sauf la tête de l'apôtre qui regarde le ciel, tout en soutenant le corps du Christ. La Vierge n'a pas l'air d'une femme, mais d'un cadavre ou plutôt d'une statue peinte en gris. Les expressions ne se distinguent que par leur insignifiance, par leur prosaïque lourdeur. La toile entière porte le cachet d'une imagination triviale. La couleur a une certaine finesse, mais quoique rien ne voile le soleil, aucun rayon ne tombe du firmament : on ne sait ce qu'est devenue la lumière. Le soin de l'exécution et l'habile agencement des groupes donnent seuls au tableau l'aspect d'une œuvre d'élite. Le catalogue du musée de Bruxelles nous apprend qu'il ornait autrefois l'église Saint-Géry en cette ville, et affirme que l'outre-mer employé pour peindre les vêtements a coûté 1,400 florins, somme qui vaudrait de nos jours environ 8,900 francs.

L'empereur Constantin adorant la Sainte Croix que lui présente sainte Hélène, œuvre placée dans l'église Saint-Jacques, à Anvers, est un travail supérieur au précédent, mais les types y sont encore mesquins ou vulgaires, les expressions faibles ou communes. Disciple de Martin de Vos, l'artiste flegmatique dont les nuances laiteuses, les personnages tranquilles, les lignes sobres et coquettes ne rappellent ni les Italiens, ni les Flamands, Wenceslas Cobergher n'a pas montré plus de fougue, plus d'élévation. Il ne pouvait donc, comme Abraham Janssens, disputer de talent, sous certains rapports, avec l'auteur de la *Descente de croix*, et l'on s'étonne qu'il ait osé

se croire son rival. Mais bien peu d'hommes mesurent leurs prétentions à leur mérite. Observons toutefois que deux tableaux ne suffisent point pour porter un jugement définitif sur un maître jadis célèbre. Les éloges de Campo Weyerman doivent inspirer de la circonspection.

Les pages les plus nombreuses de Cobergher devraient se trouver en Italie, où il a résidé au moins vingt ans; mais les Italiens estiment si peu les œuvres flamandes qu'ils les ont presque toutes détruites. Peut-être néanmoins, en cherchant longtemps, découvrirait-on à Naples et à Rome quelques toiles de Wenceslas. A Tervueren, près de Bruxelles, l'église paroissiale en contient deux, représentant *saint Hubert vêtu d'habits pontificaux* et la *Sainte-Famille;* je ne les connais pas, ayant su trop tard leur existence. Feu Visschers, pasteur de l'église Saint-André, à Anvers, possédait un *Christ mort étendu sur les genoux de la Vierge*, exécuté par notre artiste. Le *Martyre de saint Sébastien*, qui décorait l'autel du Serment de l'arc, à Notre-Dame, fut enlevé par les Français et donné au musée de Nancy, l'impératrice Joséphine l'ayant demandé pour cet établissement. On ne l'a pas rendu en 1815. Un *Ecce Homo* du peintre-chevalier ornait autrefois la galerie de Brunswick; transporté à Paris, comme dépouille des vaincus, il passa dans le musée de Toulouse, qui l'a gardé.

Les occupations si diverses de Cobergher lui firent souvent négliger la peinture; dans la polémique dirigée contre lui par les prêteurs sur gages, on lui reprocha même d'avoir abandonné tout à fait les

nobles travaux de l'art, pour les soins prosaïques d'une administration financière; on lui conseilla de reprendre son pinceau, qui lui rapportait davantage. Ses toiles, par conséquent, ont toujours dû être assez rares dans le nord de l'Europe.

Quelques auteurs ont rangé Cornille Schut (1) parmi les élèves de Rubens, sans preuves, sans indices, sans la moindre vraisemblance. Nul texte ne désigne Pierre Paul comme son maître, et ni son goût, ni son dessin, ni sa couleur ne le marquent des insignes du grand homme. L'analyse de son style le démontrera plus loin. Il vit le jour au milieu de cette population anversoise, qui a produit tant de grands peintres, et fut baptisé dans la cathédrale, le 13 mai 1597. Son père, qui se nommait Guillaume, ne tenait point la palette, car le journal de Saint-Luc ne le mentionne pas; sa mère s'appelait Suzanne Schernilia. Les archives de la corporation ne disent point qui lui enseigna les éléments de la peinture, ni à quelle époque il fut reçu franc-maître. Une note curieuse prouve seulement que son admission eut lieu avant l'année 1618-1619. A cette date, il est porté sur une liste de débiteurs, comme n'ayant pas encore payé les 26 florins qu'on exigeait de tout nouveau membre. Il est donc manifeste qu'il vivait dans la gêne. Au moment où il se laissait ainsi noter d'un mauvais point, il soldait pourtant le droit d'immatriculation d'un jeune homme qui était son pupille, comme l'atteste le *Liggere*. On ne peut s'étonner assez qu'un franc-maître soit désigné d'une

(1) Prononcer *Skute*.

manière aussi vague. En 1619, Cornille entra dans la société de secours mutuels fondée pour les artistes qui avaient terminé leur noviciat; en 1620, il s'affilia, comme simple amateur, à la chambre de la Giroflée.

Le caractère de sa facture et spécialement le ton de sa couleur, les teintes blanchâtres qu'il mêle aux carnations, autorisent à le croire disciple de Cobergher. Les nuances laiteuses de Martin de Vos lui sont arrivées comme un legs, par l'entremise de Wenceslas. Nommé peintre officiel des archiducs, celui-ci était dispensé de faire inscrire ses élèves sur le journal d'une corporation. Cela expliquerait pourquoi celui d'Anvers ne mentionne nulle part Cornille Schut au nombre des apprentis.

Notre artiste épousa dans la cathédrale, le 7 octobre 1631, Catherine Geensins, qui paraît avoir été d'une faible constitution. Elle ne lui donna que trois enfants, dont deux moururent en bas âge, et termina bientôt elle-même sa courte existence, le 22 décembre 1637; ce que la mort a laissé d'elle repose à l'église Saint-Jacques, dans le pourtour méridional du chœur.

L'artiste était trop jeune encore pour demeurer seul, tourmenté d'inconsolables regrets. Aussi épousa-t-il une seconde femme, Anastasie Scelliers, avec laquelle il alla vivre sur la paroisse de Saint-Willebrord, située hors des murs : on y montre son domicile, que l'on nomme, à cause de ses tentures, la *Maison aux cuirs dorés* (*Goudenleerhuis*).

Les soins d'une administration, même peu importante, effarouchaient Cornille Schut. En 1634-1635, il demanda la faveur de ne jamais présider la corpo-

ration de Saint-Luc; réunie en séance plénière, la société le dispensa pour toujours de ces fonctions honorables et fastidieuses, mais lui imposa une taxe de deux cents florins, qu'il paya.

En 1635, le cardinal Ferdinand, gouverneur des Pays-Bas, devant faire à Gand une entrée solennelle, Cornille fut employé, avec Gaspard de Crayer, Nicolas Roose, Jean Stadius et Rombouts, à décorer pompeusement la ville. Quatre tableaux, qu'il peignit dans cette intention, lui furent payés 135 livres de Flandre, 6 escalins et 18 gros. On le chargea en outre de graver et de faire graver quarante planches, qui devaient accompagner la relation de la cérémonie, écrite par Guillaume Becanus, disciple de Loyola. Jacques Neeffs, Pierre de Jode le fils, Corneille Galle et d'autres artistes lui prêtèrent leur concours. Le livre parut l'année suivante, chez Jean Meursius, à Anvers.

Schut passe pour avoir pratiqué en même temps la poésie et la peinture; mais nul ne sait ce que sont devenus ses vers. Il a souvent exécuté des groupes, des bustes, des scènes de petite dimension, que Daniel Zeghers environnait de fleurs : on en voit deux de ce genre au musée d'Anvers et deux autres dans celui de Bruxelles. Voulant lui témoigner sa gratitude, le frère jésuite obtint de ses supérieurs qu'on lui fît peindre le couronnement de la Vierge, pour le maître-autel de leur église, où on l'admire encore une partie de l'année (1). Cornille fut en outre un

(1) Il alterne avec une *Érection de croix*, due au pinceau de Gérard Zeghers.

habile graveur : on connaît 133 estampes de sa main. Witdoeck, Natalis, Hollar ont d'ailleurs reproduit sur le cuivre plusieurs de ses toiles. Van Dyck a exécuté son portrait. Soit qu'il fût noble, soit qu'il voulût se conformer aux mœurs vaniteuses de son temps et se fût donné lui-même des armoiries, il portait de sinople à l'arc d'or posé en pal.

L'artiste anversois eut la douleur de voir mourir sa seconde femme, comme il avait vu mourir la première. Elle lui fit ses derniers adieux le 24 octobre 1654; il arriva lui-même au jour sans lendemain le 29 avril de l'année suivante. On l'enterra près de sa compagne, dans l'église Saint-Willebrord, qui renferme encore leur pierre sépulcrale, où on lit l'inscription suivante, que je traduis du latin :

« Cornille Schut, peintre de figures humaines, remarquable par le grand nombre comme par l'ordonnance de ses inventions, mourut le 29 avril 1655; damoiselle Anastasie Scelliers, sa femme, mourut le 24 octobre 1554. Priez, lecteur, pour que ceux qu'un mariage chrétien unit transitoirement sur la terre, soient unis à jamais dans le ciel. »

Le monument commémoratif, en marbre noir, est orné de deux tableaux dus au peintre, l'un figurant Dieu le père et le Saint-Esprit, l'autre le Fils de l'homme détaché de la croix, c'est à dire les trois personnes de la Trinité. Le Christ mort produit l'effet le plus dramatique. Seul, couché sur une draperie blanche et sur la terre nue, le milieu du corps enveloppé de linges sanglants, il se décompose dans un tragique abandon. L'affaissement du cadavre est terrible à voir, et non moins terrible

cette affreuse solitude, qui semble frapper d'une seconde mort le prophète supplicié! L'indifférence des siens, l'oubli du monde, c'est le néant moral après le décès physique. Le personnage le plus désespéré, qui se montrerait dans un coin de la toile, diminuerait l'impression. Une facture savante et un beau coloris donnent au sujet toute sa valeur.

Par un singulier hasard, il y avait dans la ghilde, en même temps que notre artiste, un second membre appelé Cornille Schut, dont nous avons parlé dans le chapitre sur les Brueghel. C'était un pâtissier de haut style, qui faisait sans doute des godiveaux à la Michel-Ange et des tourtes à la Raphaël. Il assistait chaque année, comme bien on pense, au festin de la corporation, festin pantagruélique, où la table restait servie pendant trois jours. Il est probable que, pour une cérémonie de cette importance, il mettait lui-même la main à la pâte. Son nom et son prénom durent occasionner des méprises divertissantes : on dut aller commander au peintre éminent des pâtés, des biscuits et des tartes, pendant que l'on demandait au pétrisseur de gâteaux quelque toile pieuse ou un portrait. Le vendeur de galettes avait fait le voyage d'Italie, comme Rubens et Van Dyck, pour perfectionner sa manière. La mort, en paralysant ses doigts agiles, mit un terme aux quiproquos dans l'année 1635-1636.

Cornille Schut possédait une véritable originalité, qui lui assigne une place à part dans la brillante famille des peintres anversois. Le *Martyre de saint Georges*, placé jadis sur l'autel de la confrérie de l'Arbalète, à Notre-Dame d'Anvers, et maintenant

au musée de la ville, atteste une complète indépendance d'esprit. Pas une ligne, pas un coup de pinceau, pas un détail n'y trahit l'imitation de Rubens. L'auteur marchait hardiment et fièrement vers son idéal, sans se préoccuper de ce qu'on faisait autour de lui. Le saint, dépouillé de ses vêtements, est agenouillé au centre de la composition, sur les degrés d'un temple païen, et trois bourreaux se préparent à lui trancher la tête. Le grand-prêtre d'Apollon, personnage dont la belle figure révèle un caractère bas et profondément égoïste, lui montre la statue en bronze de son dieu; saint Georges ne la regarde pas, mais entend la sommation qui lui est faite de l'adorer. Que lui importent cet ordre et les menaces du pontife? Les yeux levés au ciel, dans un transport de ferveur extatique, il ne voit que les anges du Seigneur, qui l'encouragent et lui promettent la vie éternelle. Le principal bourreau découvre d'une main ses épaules et tient de l'autre le glaive des persécuteurs. Chose étrange! ses yeux hagards, sa mine terrifiée n'expriment pas la haine, la joie sanguinaire de la routine implacable et triomphante. On dirait qu'il a peur de son crime et regrette son odieuse action! Sur le premier plan de droite se tiennent de nombreux soldats, commandés par un chef qui monte un cheval blanc : de l'autre côté de la toile, on aperçoit deux enfants, dont l'un mène en laisse un chien de chasse.

On trouverait malaisément un type plus original que celui de saint Georges : il ne rappelle en aucune façon les têtes ordinaires des martyrs, et cependant il a toute l'élévation désirable, tous les caractères

qu'exigent la foi héroïque et la violente situation du personnage. Bien dessiné, placé dans une attitude facile, qui produit des lignes onduleuses, le corps du saint charme les yeux par une vigueur, une splendeur de coloris extraordinaires : on pourrait s'en étonner, si le tableau n'était pas dû à un peintre anversois. Les carnations n'offrent pas les nuances rosées de Pierre Paul, ni rien qui en approche : on y remarque les teintes de bistre et d'or que la chaleur communique aux populations méridionales, avec des lisières de tons crayeux, mélange tout à fait singulier. Les têtes des personnages secondaires sont naturelles de pose et d'expression. Les anges, petits et grands, qui flottent sur les nues, se distinguent par une liberté de mouvements, par une désinvolture, que l'on retrouve en général dans les productions du maître. Le tableau est bien composé au point de vue des lignes et au point de vue de la couleur : les premières s'agencent harmonieusement, la seconde forme de grandes masses d'un bel effet. Les clairs ressortent d'une manière fort vive, malgré la transparence des ombres. En somme, on doit regarder le *Martyre de saint Georges* comme une œuvre capitale.

Eh bien, elle réfute victorieusement l'opinion qui classe l'auteur parmi les élèves de Rubens. Le tableau se trouve placé près du *Sauveur entre les deux larrons*, dû au chef de l'école anversoise, et la proximité des deux ouvrages permet de faire une comparaison immédiate. Elle prouve l'extrême différence de leurs manières. Il y a plus de finesse dans le travail de Cornille, plus de variété dans la couleur et

les expressions, une grande recherche d'effets dramatiques et d'effets pittoresques. Ses chairs ont des nuances laiteuses que ne leur eût jamais données Rubens.

Le musée d'Anvers renferme une autre toile de Cornille Schut, où saint François agenouillé devant le Christ et devant la Vierge, qui trônent parmi les nuages, reçoit d'eux le bref de l'indulgence dite *Portiuncula*. Ici encore les types ont plus d'élégance, les formes sont plus sveltes que sur les toiles de Rubens, et la couleur semble empruntée aux maîtres espagnols. Jésus incline vers son adorateur une tête affectueuse et régulière, mais il manque d'élévation dans sa bonté, de résolution dans sa douceur intelligente. La Vierge nous apparaît comme une belle Flamande de la haute classe, avec des cheveux châtain clair, des joues un peu pleines et une expression flegmatique. L'un et l'autre sont d'ailleurs parfaitement posés. Les draperies qui les couvrent ne méritent pas les mêmes éloges : à leur ampleur et à leur désordre on dirait des étoffes jetées au hasard. Dans le haut du tableau, le Père éternel, vieillard élégant et fleuri, passe sa tête et ses bras à travers un triangle, idée pour le moins bizarre. Les anges petits et grands ont la facilité de pose et forment les gracieux raccourcis que nous avons déjà remarqués dans le tableau précédent. Loin de s'étaler en grandes masses, comme sur ce tableau, la couleur, qui est du reste juste, vive et belle, s'éparpille, se fractionne, au point de papilloter.

Notre artiste péchait quelquefois sous le rapport de la conception, ou plutôt semblait obéir à des in-

tentions moqueuses. Une toile que possède l'église Saint-Jacques, produit le plus singulier effet. Elle représente le Christ étendu sur les genoux de sa mère. On ne pouvait traiter ce motif d'une manière plus inconvenante. Pour soutenir le poids énorme de son fils, Marie écarte les jambes autant que les lois de l'organisation humaine le lui permettent : le corps du Sauveur n'étant soutenu que vers les épaules et vers les jarrets, fléchit par le milieu et s'enfonce entre les cuisses de la Vierge. La tête tombe à la renverse sur les genoux de saint Jean. L'indécence d'une pareille combinaison prouve que la piété de Cornille ressemblait à la dévotion de Rubens. L'élégance, la dignité, la profonde émotion de la mère du Rédempteur et de l'apôtre bien-aimé ne suffisent pas pour compenser un tel défaut (1)

La Circoncision de l'église Saint-Charles Borromée, à Anvers, renferme une autre irrévérence. Le prêtre vient de terminer l'opération et s'est assis pour se reposer : un ange tient devant lui un plat d'or, sur lequel on voit le saint prépuce, que le pontife examine avec componction. La Vierge le montre aux assistants et paraît s'écrier : Voilà le prépuce de mon fils! Le milieu du corps voilé par un petit linge, l'Enfant-Dieu regarde d'un air souffrant la croix que des angelets lui présentent, comme pour lui dire : — C'est

(1) Ce groupe surmonte l'épitaphe de la famille Geensins, à laquelle appartenait la première femme de Cornille Schut : son nom et son mariage avec le peintre s'y trouvent mentionnés, mais l'incription ne dit pas quand elle est morte. Il a fallu chercher dans les registres de l'église la date de son décès ; elle se trouve aussi indiquée dans les *Liggeren*.

la première de vos douleurs; vous en éprouverez de plus cruelles. — Derrière le prêtre, une femme verse de l'eau dans une aiguière, tandis qu'un ange plane au dessus d'elle, une cruche à la main. Peut-on croire que l'artiste, lorsqu'il exécutait ce morceau, n'était pas sous l'influence d'un sentiment ironique? Cette disposition railleuse n'a point toutefois pénétré jusqu'au détail, ce qui aurait changé le tableau en caricature. Les têtes sont charmantes, délicates, spirituelles. Trouverait-on quelque part une Vierge plus gracieuse, plus jolie, plus distinguée sous tous les rapports? La couleur, fine et agréable, manque un peu de variété, comme dans tous les tableaux de Schut. Le contraste de l'ombre et de la lumière éclipse les tons locaux, qui blanchissent aux endroits éclairés. Par ses lignes sinueuses et son extrême souplesse, le dessin rappelle les artistes français du dix-huitième siècle.

Cornille Schut a déployé dans la même église le *Triomphe de la Vierge*, qui orne le maître-autel, composition vaste et bizarre, où le travail, la science et l'effort n'ont pas abouti au résultat que le peintre ambitionnait, n'ont point produit la beauté. Marie occupe le milieu de la toile et monte, assise, vers le ciel, tenant le petit Jésus debout, qui lui met sur la tête une volumineuse couronne. La prétention s'unit à la vulgarité sur ses traits massifs; elle porte d'ailleurs pour vêtement une draperie lourde, interminable, disgracieuse. Dieu le père, la colombe mystique et une troupe d'anges planent au dessus d'elle. A droite, à gauche, en bas de la toile, une foule de saints, de bienheureuses, de personnages illustres

et vénérés, suspendus aussi dans les airs, lui forment un somptueux cortége. Ils n'ont pas ces belles attitudes, ces frappantes expressions, qu'auraient su leur donner Rubens et Van Dyck. La couleur a des oppositions dures, parce qu'elles sont trop brusques : il faut toujours que d'habiles transitions, que de savantes demi-teintes ménagent les contrastes les mieux entendus.

Le plus célèbre travail de Cornille est l'*Assomption de la Vierge*, qui orne la coupole de Notre-Dame d'Anvers. Ce fut sans doute une joie pour le peintre d'arborer une toile (1) à cette hauteur, d'où il semblait dominer toutes les œuvres fameuses disséminées dans le chœur et dans les nefs, les œuvres de Rubens particulièrement. Les mains étendues en signe d'admiration et de piété, la noble Israélite occupe le centre de ce vaste morceau. Elle regarde toute émue la colombe qui plane sur sa tête, Dieu le père et Dieu le fils trônant au milieu des nuages. Un de ses genoux est plié, l'autre se relève à demi. Une foule de petits anges forment des groupes autour d'elle. A la circonférence du dôme, une seconde escorte d'ange adultes font de la musique, ou expriment leur ravissement par leurs attitudes. L'un d'eux, une trompette dans la main droite et la main gauche levée, appelle l'attention du spectateur sur Marie, dont il proclame les louanges. Cet important morceau est exécuté avec une vigueur et une résolution

(1) On l'a descendue, il y a quinze ans, pour la restaurer. Elle porte l'inscription suivante : *Cornelius Schut*, 1647. Ce grand travail fut payé à l'artiste 360 florins. *Archives de la cathédrale*.

magistrales. On en voit l'esquisse dans la chambre des marguilliers (1).

Nous avons rapporté plus haut (2), d'après Michel, une anecdote sur Cornille Schut et Rubens, dont la conclusion nous semble outrée. Pierre Paul était bien capable d'acheter en bloc les œuvres d'un confrère, pour le tirer d'embarras, mais l'ingratitude de notre artiste aurait besoin d'être prouvée. On peut rivaliser de talent avec un homme, on peut même pousser fort loin l'émulation, sans se laisser entraîner jusqu'à la haine et sans commettre de bassesses. Le peintre qui nous occupe fut toute sa vie le collaborateur de Daniel Zeghers, ami intime de Rubens; un autre ami du grand coloriste, Brueghel de Velours, les nomma tuteurs de ses enfants, et leur adjoignit un troisième familier de Pierre Paul, Henri van Balen. Eût-il voulu réunir ainsi des adversaires déclarés? Ces faits ne semblent-ils point démontrer que l'antagonisme des deux peintres resta circonscrit dans le libre domaine des beaux-arts? Une dernière preuve fortifie cette induction. Cornille eut pour élève le fameux graveur Witdoeck. Voyant qu'il préférait le dessin à la couleur, et même

(1) La Belgique possède d'autres ouvrages du même artiste que nous croyons inutile d'analyser; nous mentionnerons, entre autres, deux belles toiles de l'église Saint-Charles Borromée, à Anvers, l'une représentant saint François Xavier qui consacre les hosties avant de les distribuer aux communiants; la seconde, le même saint convertissant un roi idolâtre. A Willebroeck, près d'Anvers, se trouve le *Saint Nicolas guérissant un malade*, que Witdoeck a reproduit au burin. L'église Sainte-Catherine, à Bruxelles, renferme encore un travail estimable : *Sainte Anne implorant le ciel pour des naufragés.*

(2) Tome VII, pages 131 et 132.

se servait mieux de la plume que du pinceau, il l'adressa au fameux Lucas Vorsterman le père. Et quels modèles lui fit-il ensuite reproduire? D'abord des tableaux de sa main, cela est tout naturel; mais aussi les œuvres de Pierre Paul, suivant le témoignage du chroniqueur De Bie (1). Or, quiconque a observé les allures de la haine, sait qu'un jaloux ne cherche point à populariser les productions d'un rival.

Élève d'Abraham Janssens, Théodore Rombouts n'avait pas conçu chez son maître une grande affection pour Rubens. Il était né à Anvers et fut baptisé à Notre-Dame, le 2 juillet 1597. Son père se nommait Barthélemy Rombouts; sa mère, Barbe de Greve. Thierry Sweerts, marchand de satin, et Marie de Mont lui servirent de parrain et de marraine. En 1603, à l'âge de onze ans, on le mit comme élève chez François van Lanckfeldt, qui lui apprit la grammaire de la peinture. Obéissant aux prescriptions de la mode, il s'achemina vers l'Italie en 1617. Un grand seigneur le chargea de peindre douze tableaux, figurant des scènes de la Genèse : ce travail considérable le fit tout d'abord remarquer. Le bruit qu'il excita parvint jusqu'au duc de Toscane, et le prince attira le jeune débutant à sa cour. Théodore y exécuta une foule d'ouvrages importants, dont il fut récompensé de la manière la plus généreuse. Il s'éloigna comblé de distinctions et de numéraire, l'amour du pays natal l'empêchant de s'établir sur un sol étranger.

Son absence avait duré sept ans, selon toute

(1) Page 173.

vraisemblance, car il ne dut point tarder à se faire recevoir franc-maître, et il n'obtint ce titre que le 23 février 1625. Aussitôt admis dans la corporation, les artistes flamands cherchaient une compagne. Rombouts choisit une jeune personne de Malines, Anne van Thielen, fille de Libert van Thielen, plus tard seigneur de Couwenbergg, et d'Anne Rigouts. La famille portait un blason héréditaire. Le vendredi 17 septembre 1627, le bourgmestre d'Anvers autorisa Théodore Rombouts à passer hors de la ville la première nuit de ses noces, sans perdre son droit de bourgeoisie; ce qui semblerait prouver que la fête eut lieu au domicile du père. En 1628 naquit de ce mariage une fille unique, baptisée dans la cathédrale le 7 du mois d'août, et tenue sur les fonts par son aïeul Van Thielen : on l'appela Anne Marie.

Rombouts versifiait sans doute tant bien que mal, ou barbouillait de la prose, car il s'affilia en 1627-1628 à la chambre de la Giroflée, honneur qui lui coûta dix-huit florins.

De 1628 à 1630, il remplit dans la ghilde les fonctions de doyen. Pendant l'année 1631-1632, il reçut comme élève Jean Philippe van Thielen, frère de sa femme, héritier de la seigneurie paternelle. Ce noble apprenti, né à Malines, en 1618, se fit plus tard un nom. Le musée d'Anvers possède deux guirlandes de fleurs peintes par lui. Ce n'était pas Rombouts qui lui avait enseigné l'art d'imiter les brillantes corolles, mais le frère jésuite Daniel Zegers, que Philippe van Thielen eut pour second maître (1).

(1) Il fut admis dans la jurande, son noviciat terminé, en 1641-1642,

Théodore Rombouts entra dans la *Sodalité de Notre-Dame*, ou confrérie des hommes mariés, dont les archives nous ont déjà fourni quelques dates importantes. Promu au grade de conseiller, le 19 juillet 1633, il obtint le même honneur le 5 juin de l'année suivante. Ce détail n'a d'autre intérêt que de nous faire voir quelle piété affichaient les coloristes de cette époque, tout en peignant, même pour les églises, des tableaux qui n'avaient rien d'édifiant. Les images dévotes de Rombouts lui-même n'attestent pas grande conviction. Le cardinal Ferdinand, gouverneur des Pays-Bas catholiques, devant faire à Gand une entrée solennelle, le 27 janvier 1635, on eut recours au pinceau de notre artiste et on lui demanda deux toiles décoratives, qui lui furent payées 133 livres 14 escalins 8 gros.

Quoiqu'il n'eût alors que trente-huit ans, il approchait du terme de sa carrière. Il termina sa vie et ses travaux le 14 septembre 1637, sur la paroisse de Notre-Dame : trois jours après, le 17, on lui fit à la cathédrale des funérailles de première classe. Il fut néanmoins enterré dans l'église des Grands-Carmes, où on lisait jadis son épitaphe (1). Les archives de

puis demanda la main de Françoise Hemelaer; elle lui donna six garçons et trois filles, Marie, Anne, Françoise, qui toutes trois furent habiles à peindre les fleurs. Van Thielen mourut en 1667, âgé de quarante-neuf ans, et fut enterré à Boischot, dans la province d'Anvers.

(1) En voici la traduction : « Sépulture de l'honorable Barthélemy Rombouts, qui mourut le 2 octobre 1624, de l'honorable Barbe de Greve, son épouse, qui mourut le 22 octobre 1630, et du vertueux Théodore Rombouts leur fils, peintre célèbre, qui mourut le 14 septembre 1637.

Saint-Luc prouvent que sa famille paya, la même année, sa taxe mortuaire (1). Le 29 avril 1638, la fabrique de la cathédrale toucha une somme de 12 florins, qu'il lui avait léguée. Sa veuve ne lui survécut pas deux ans, car elle décéda en 1639. Un chroniqueur prétend qu'elle s'était remariée deux fois dans l'intervalle; deux fois, c'est beaucoup, mais elle ne semble pas être morte de chagrin, car elle fut inhumée loin de son mari, dans l'église Saint-Jacques, où on lui fit, le 31 mai, des funérailles de première classe. Le portrait de Rombouts, peint par Van Dyck, a été gravé par Paul Pontius. Il a un type, une physionomie et une tournure militaires.

A ces renseignements positifs, Weyerman joint des faits qui ne méritent pas autant de confiance. Dès que Théodore, suivant lui, fut revenu dans les Pays-Bas, les succès continuels de Rubens lui firent froncer le sourcil. La jalouse haine que l'absence avait calmée, se ranima de plus belle. Il ne permettait point qu'on louât le grand homme en sa présence. « Pardieu! disait-il souvent, il ne peut rien manger sans m'en donner ma part. » Voulant exprimer ainsi qu'il avait droit aux mêmes éloges que Rubens; admirer les compositions de Pierre Paul, c'était vanter dans ses propres ouvrages les qualités analogues qu'ils renfermaient. Chose singulière! l'envie exaltait Rombouts : il avait l'enthousiasme

(1) On lit en outre dans l'ouvrage de Papebrochius, tome IV, page 364 : « A. 1637. Extremum quoque apud nos diem obiit quadragesimo quo hic vivere cœperat anno, Theodorus Rombouts, insignis pictor, ab Italica peregrinatione reversus, et ab artis præstantia laudari meritus in Pinacotheca, » page 163.

de cette cruelle passion. Campo Weyerman prétend qu'elle lui a inspiré ses meilleurs ouvrages comme le *Saint François recevant les stigmates*, le *Sacrifice d'Abraham* et un tableau allégorique de la *Justice*, qui ornait autrefois la salle des échevins, à Gand.

La magnifique *Descente de Croix*, peinte par Rubens, était pour les jaloux une cause de perpétuelle douleur. Abraham Janssens avait voulu traiter le même sujet, et avait réussi à faire un beau travail, que possède la ville de Bois-le-Duc; Rombouts ne pouvait se dispenser d'entreprendre une lutte semblable contre le chef de l'école anversoise. Son tableau se trouve dans l'église de Saint-Bavon, à Gand. C'est une imitation manifeste de Rubens, et, par suite, du Barroche et de Daniel de Volterre. Deux personnages sont montés sur des échelles, dans des attitudes presque identiques à celles des personnages correspondants de la toile fameuse. L'artiste a aussi très bien rendu la pesanteur et l'abandon du cadavre : de grandes lignes perpendiculaires aident également à exprimer l'idée de chute. Le morceau offre la même unité que celui de Rubens, et les acteurs forment un seul groupe. Le vase de cuivre, où se coagule le sang du martyr, n'est pas oublié. Mais la formidable intention de Rubens ne donne plus au sujet un caractère de sombre poésie. Les acteurs sont agités par les divers sentiments que peut faire naître un tel épisode. C'est une composition ordinaire. Le coloris, le dessin, les types ne rappellent pas, au surplus, le goût de Rubens, mais la manière de Caravage et celle de l'Espagnolet. La vigueur des ombres va jusqu'à la dureté. La belle tête de saint

Jean, pleine d'amour et de compassion, est toute méridionale. Ce tableau, qui passe pour le meilleur de l'artiste, donne du reste une favorable opinion de lui. On ne peut nier qu'il a une grande tournure, qu'il atteste de la force, du savoir et de la résolution. Seulement le raccourci de la tête divine n'est pas heureux : il fait paraître la figure large et trapue, ce qui en rend l'aspect désagréable, ce qui lui ôte même toute noblesse.

Un tableau de l'église Saint-Martin, à Ypres, porte la signature suivante : *T. Rombouts f.* 1636. Il met en scène le *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie.* Beaucoup de mérites s'y trouvent mêlés à beaucoup de défauts; certains personnages ont les qualités que la peinture exige, d'autres sont manqués. La Vierge offre au spectateur un nez camus, des traits lourds, une figure masculine. Le petit Jésus, mioche insignifiant, a la cuisse droite beaucoup trop longue. Un pâtre vulgaire tient lieu de saint Jean, l'apôtre inspiré; saint Joseph et sainte Élisabeth n'ont rien qui captive le regard comme lignes, couleur et expression. Mais sainte Catherine d'Alexandrie ou, pour mieux dire, sainte Catherine d'Anvers est une blanche, grasse et jolie Flamande, aux cheveux bouclés, aux formes dodues; seulement, elle porte de si lourdes étoffes qu'elle ne pourrait faire un pas sous cette charge surhumaine. Une de ses suivantes, au regard provoquant et pénétrant, émoustille encore plus. Elle lorgne le spectateur avec une fixité, qui ne laisse pas de l'émouvoir, et un air mystérieux qui en dit beaucoup. Mais la robe gris de lin qu'elle soulève a une

telle ampleur qu'elle devrait échapper à sa main coquette et potelée. Ces deux figures voluptueuses, qui font une étrange mine sur un autel chrétien, donnent au morceau toute sa valeur. Il plaît néanmoins par sa couleur attrayante; l'ombre et la lumière y sont habilement disposées. L'œuvre annonce un talent peu sûr de lui-même, qui a des éclairs de poésie, comprend le charme de la forme et ne l'atteint pas toujours.

Le bien et le mal se disputent aussi une toile de Rombouts exposée, à Vienne, dans la galerie du prince Lichtenstein. Elle a pour sujet une donnée dramatique, la mort de Sénèque. Mais, du premier coup, le peintre en a diminué l'effet par une idée vulgaire. Le philosophe, qui vient de se faire ouvrir les veines, est plongé dans une grande baignoire de cuivre, pensée triviale et malheureuse. Un jeune homme, placé à sa droite, écrit ses dernières volontés; au fond, deux prétoriens attendent qu'il ait fini de vivre, pour porter à César la nouvelle de sa mort. « L'expression du condamné, sans être sublime, dit Betty Paoli, a de la convenance et de la dignité; le corps se distingue par la justesse rigoureuse de ses formes; la couleur est énergique, mais un peu lourde. »

Revenons à Campo Weyerman. « Outre ses productions religieuses et historiques, Rombouts a exécuté, nous dit son biographe, des tableaux de genre très nombreux. Les kermesses, les parades de charlatan, les scènes d'ivrognerie étaient ses motifs de prédilection. Les connaisseurs ne les recherchaient pas moins que ses grands ouvrages. » Son talent lui

permettait donc de vivre dans l'opulence. La galerie impériale de l'Ermitage possède deux tableaux de cette dernière catégorie. L'un représente une société d'hommes et de femmes qui se divertissent dans un salon, en jouant aux cartes et en faisant de la musique; l'autre, une cuisine pleine de gibier, de légumes et autres aliments, où la cuisinière dresse de la volaille, pendant qu'un soldat lui fait la cour, les troupiers aimant mieux l'odeur du potage que les parfums des cosmétiques. Ces deux images se distinguent, suivant le rapport de Waagen, par un bon dessin, une vivante mise en scène et une facture magistrale.

Cornille de Bie nous apprend que Théodore excellait à rendre les motifs guerriers, les détails de la vie des camps. « Rombouts, dit-il, a glorifié l'art du coloris en peignant des sujets militaires, les corps de garde où l'on joue aux dés et aux cartes, les vedettes que l'on poste, les tambours qui battent leur caisse, les sentinelles qu'on remplace avec un chuchottement lugubre, les patrouilles recevant le mot d'ordre mystérieux, la retraite que l'on sonne avant de fermer les portes. »

La gloire de Rubens continuait cependant à offusquer Rombouts et à le chagriner : tout le blessait, jusqu'au luxe de son rival. Dominé par cette fâcheuse disposition, il voulut, dit Campo Weyerman, se faire construire un hôtel aussi beau que celui de Pierre-Paul. Mais il dressa mal son devis : les frais dépassèrent bientôt ses prévisions. L'appauvrissement graduel de la Belgique, depuis sa séparation de la Hollande, diminuait chaque jour l'empressement

des amateurs, les ressources des chapitres et des monastères. Rombouts finit par se trouver hors d'état de continuer son entreprise. Son palais demeura inachevé, symbole de ses vains efforts pour éclipser un homme supérieur. Cette dernière humiliation l'accabla : il résolut de quitter sa patrie et annonça que le grand duc de Toscane le pressait de revenir à Florence. Mais le chagrin ne lui permit pas de réaliser son projet : il mourut de douleur sur les lieux mêmes où il avait été vaincu, où tout lui rappelait sa défaite.

Ce récit, conté par une bouche impure, a excité la défiance et même l'incrédulité des auteurs anversois. Campo Weyerman ayant indiqué l'hôtel avoisinant le palais du roi, place de Meir, à Anvers, comme la demeure dont la construction ruina Théodore, et Papebroehius, sorti de la tombe, pour ainsi dire, après un long oubli, rapportant que cette vaste maison de pierres blanches et bleues fut élevée par Gérard Zeghers, on a profité de la dissidence pour déclarer nul le témoignage du hâbleur hollandais (1). Je ne veux pas prendre sa défense, et on voit que je ne le respecte guère. Il a pu néanmoins se tromper sur l'emplacement du logis, sans se tromper sur le fait même. Il serait bien étrange que tout son article fût une invention. Peut-être un document positif

(1) Voici comment s'exprime l'auteur des *Annales anversoises*, tome V, page 44 : « Reliquit autem diuturnam sui memoriam in speciosa valde domo, quam media in Mera, platea civitatis totius amplissima, e regione viæ ad Clarissas ducentis, ædificari fecit ad normam Italicorum palatiorum, ex albo et cœruleo saxo. »

viendra-t-il le convaincre de mensonge ; mais il faut attendre. Ce serait aussi pousser trop loin l'amour du pays natal que de représenter chaque peintre flamand comme un type de vertu, comme un héros immaculé. Jamais race si pure, si édifiante et si sainte n'aurait été vue sur la terre. L'expérience prouve que le talent peut être uni à toutes sortes de vices. Prenons l'homme tel que la nature l'a créé, avec ses mérites et ses faiblesses.

Outre les toiles de Rombouts que nous avons étudiées, la Belgique en possède quelques autres, notamment le *Christ pèlerin* du musée d'Anvers. Il trahit, comme la Descente de croix dont nous avons parlé, une grande condescendance pour l'art méridional. Voulant combattre Pierre Paul et n'ayant pas assez de ressources en lui-même, Rombouts cherchait des inspirations sur la terre étrangère. Il s'assimila moins timidement qu'Abraham Janssens et Corneille Schut ces éléments empruntés. Son talent ne se distingue pas, comme le leur, par des traits originaux. A plus forte raison demeure-t-il bien loin derrière Rubens, qui métamorphosait hardiment toute la nature et ne demanda aux maîtres italiens que des conseils. Les vrais tableaux de Rombouts étant très rares, il faut le juger avec circonspection. Il me semble néanmoins qu'on peut le définir ainsi dès à présent : c'était un homme habile, mais inégal, souvent incorrect et d'un goût peu sûr (1).

(1) On lui attribue en Belgique : *le Rédempteur mort sur les genoux de sa mère*, que possède l'église Saint-Nicolas, à Gand ; une image

allégorique de la Justice et une scène vulgaire, *les Cinq Sens*, qui ornent le musée de la ville; un *Sacrifice d'Abraham*, exposé dans l'église Saint-Quentin, à Louvain. Il ne faut pas confondre Théodore Rombouts avec le paysagiste hollandais *Rontbout*, qui peignait, dit-on, à la manière d'Hobbéma et sur lequel les historiens donnent les plus vagues renseignements.

CHAPITRE XXXI

ARTISTES DE DIVERS GENRES FORMÉS PAR RUBENS

Rubens a fécondé tous les arts plastiques. — Le *sculpteur* et *architecte* Lucas Fayd'herbe, né à Malines. — Ses parents le placent chez Pierre Paul, qui le prend en amitié. — Il transporte dans la statuaire le style du grand peintre. — Lettres familières de son maître et certificat qu'il lui donne. — Il s'établit à Malines. — Analyse de sa manière, description de ses œuvres principales, catalogue des autres. — *Architectes.* — Lucas Franquart, personnage mystérieux. — Jacques van Campen. — *Les Graveurs.* — Lucas Vorsterman le vieux et Pierre Soutman apprennent d'abord la peinture dans l'atelier de Rubens et deviennent les chefs des graveurs formés par lui. — Première biographie de Lucas. — Paul Pontius, élève de Vorsterman; renseignements inédits; date de sa mort. — Suyderhoef, élève de Soutman. — Guillaume Panneels travaille aussi sous les yeux de Pierre Paul. — Le *graveur sur bois* Christophe Jegher. — Jugements d'Émeric David sur cette école. — Nombre prodigieux d'artistes qui en sortent. — L'histoire de la gravure en Belgique n'est pas mieux connue que celle de la peinture.

Non seulement Rubens, par une faveur de la destinée ou plutôt par la puissance de son génie, devait

féconder toutes les sections de la peinture, mais il était écrit que les différents arts viendraient à son école, prendraient ses avis et s'inspireraient de sa pensée. La sculpture, l'architecture, la gravure l'acceptèrent pour maître et pour juge, quoiqu'elles parussent placées en dehors de son territoire. Chacun était heureux de lui prêter foi et hommage. On savait quelles magnifiques récompenses distribuait ce souverain. Les esprits les mieux doués gagnaient, se fortifiaient près de lui. On ne touchait pas sa main sans qu'un fluide magnétique se glissât dans vos veines.

Un de ses plus fervents adeptes fut un sculpteur nommé Lucas Fayd'herbe. Il avait vu le jour à Malines, le 19 janvier 1617, et reçut le baptême le lendemain dans la cathédrale de Saint-Rombaud (1). Henri Fayd'herbe, son père, était en même temps peintre, doreur et poète : il tenait boutique rue Sainte-Catherine, à l'enseigne du Saint-Esprit. Sa femme se nommait Cornélie Franchoys. Il fut le premier maître de son fils et lui enseigna les éléments du dessin. La mort l'ayant surpris au milieu de cette occupation paternelle, le 16 avril 1629, sa veuve épousa bientôt après le sculpteur Maximilien l'Abbé. Celui-ci voulut naturellement faire de Lucas un statuaire et lui mit l'ébauchoir à la main. Le novice

(1) Tous les biographes indiquent le 20 janvier comme la date de sa naissance ; mais on conserve à Malines un journal manuscrit, que tenait son père, et ce volume in-quarto nous apprend, au verso de la première page, que le célèbre statuaire fit son entrée dans le monde le 19, à quatre heures du matin.

montra de brillantes dispositions, qui inspirèrent l'envie de le placer chez Rubens, pour y terminer ses études et y former son talent. Pierre Paul le reçut comme élève en 1636. Il ne se borna point du reste à l'instruire, mais le logea dans sa maison et le traita comme un neveu ou un filleul. Le jeune homme sut mériter son estime et obtenir son amitié. Lorsque Rubens quittait la ville, c'était lui qu'il chargeait de garder son hôtel, de soigner les objets précieux qui qui l'ornaient. Le 17 août 1638, il lui écrivait de Steen la lettre suivante :

Mon cher et bien-aimé Lucas,

J'espère que celle-ci vous trouvera à Anvers, car j'ai grandement besoin d'un panneau, sur lequel il y a trois têtes de grandeur naturelle, peintes de ma propre main, savoir : un soldat en colère, ayant un bonnet sur la tête, et deux hommes pleurant. Vous me causeriez un vif plaisir en m'envoyant tout de suite ce panneau; si vous êtes disposé à me l'apporter vous-même, vous ferez bien de mettre par dessus un ou deux mauvais panneaux, pour le préserver et pour empêcher qu'on ne le voye en route. Il nous semble étrange de ne pas entendre parler des bouteilles de vin d'Aï, car celui que nous avions apporté avec nous est déjà bu. Sur quoi, je vous souhaite une bonne santé, de même qu'à Suzanne et à Catherine, et je suis de tout mon cœur, etc.

Pierre Paul Rubens.

P. S. Veillez bien, avant de partir, à ce que tout soit fermé et qu'il ne reste point d'originaux dans l'atelier, soit tableaux, soit esquisses. Rappelez également à Guillaume le jardinier qu'il doit nous envoyer en leur temps des poires de Rosalie, et des figues quand il y en aura, ou quelque autre chose d'agréable.

Mais Fayd'herbe ne s'occupait que par intervalles de ces soins domestiques. Il travaillait avec ardeur, modelant sans relâche d'après les dessins et les

tableaux de son maître, qui gouvernait son imagination et lui faisait transporter d'un art dans un autre tous les caractères de son style. Le jeune homme exécuta de la sorte plusieurs figures, plusieurs groupes en ivoire, qui ornèrent d'abord le cabinet de Rubens et plus tard la collection de l'électeur palatin. Sous la direction du grand homme, Fayd'herbe parut assouplir les matières qu'il taillait. Le marbre, la pierre et le bois affectaient les lignes sinueuses des corps vivants; les draperies avaient l'air d'étoffes réelles. La fougue d'exécution, la richesse de détails qu'on admirait sur les tableaux de Pierre Paul, on les retrouvait dans les sculptures de son élève. Par son entremise, Rubens semblait prendre possession de la forme plastique, comme il avait pris possession de la couleur et du dessin.

Trois ans et quelques mois de cette discipline fortifièrent tellement le jeune homme, qu'il se sentit désormais capable de travailler seul. Pour lui assurer partout un bon accueil, Rubens lui donna une lettre de recommandation adressée à l'univers, sachant bien que tout le monde la lirait avec déférence. Déodat van der Mont avait déjà obtenu de lui un acte semblable. Voici la traduction littérale du certificat délivré par Rubens au hardi sculpteur, animé de son esprit :

Anvers, 5 avril 1640.

Je soussigné, déclare et atteste par ce présent écrit, qu'il est vrai que M. Lucas Fayd'herbe a demeuré chez moi pendant plus de trois années, comme mon élève, et que, vu les rapports qui existent entre la peinture et la sculpture, il a pu, à l'aide de mes conseils, par sa dili-

gence et ses belles dispositions, faire les plus grands progrès dans son art; qu'il a exécuté pour moi différents ouvrages en ivoire, d'un travail achevé et digne de louange, comme ces ouvrages le prouvent; que l'on distingue par dessus tous les autres la statue de Notre-Dame, morceau d'une beauté ravissante, qu'il a fait dans ma maison, seul et sans que personne autre y ait mis la main, pour l'église du Béguinage de Malines; et que je ne vois pas qu'il y ait dans tout le pays un sculpteur capable d'y faire des améliorations. En conséquence, je crois qu'il convient à tous les seigneurs et magistrats des villes de lui accorder des faveurs, de l'encourager par des dignités, des franchises et des priviléges, afin qu'il s'établisse chez eux et embellisse leurs demeures de ses ouvrages. En foi de quoi j'ai signé ceci de ma propre main.

Pierre Paul Rubens.

Fayd'herbe n'avait quitté son maître et ami que pour se marier, car, le premier jour du mois suivant, il épousa Marie Snyers dans la cathédrale de Malines. Rubens lui écrivit à ce propos une lettre un peu libre, que nous allons néanmoins citer : on ne verra pas sans intérêt un sourire égayer la noble et intelligente figure du célèbre artiste, que la mort allait bientôt couvrir de sa pâleur.

Anvers, 9 mai 1640.

Monsieur,

J'ai appris avec grand plaisir que, le premier de ce mois, vous avez planté le mai dans le jardin de votre bien-aimée; j'ai l'espoir qu'il y prospérera et vous donnera des fruits en la saison. Ma femme, mes deux fils et moi, nous vous souhaitons cordialement, à vous et à votre femme, toute espèce de bonheur, un contentement parfait et durable dans l'état de mariage. Ne vous pressez point d'exécuter le petit enfant d'ivoire, car vous avez actuellement en main un autre ouvrage d'enfant, qui a une bien plus grande importance. Néanmoins votre visite nous sera toujours très agréable. Je pense que ma femme se rendra

sous peu de jours à Malines, pour aller à Steen, et alors elle aura le plaisir de vous adresser verbalement ses souhaits. En attendant, veuillez présenter mes salutations cordiales à M. votre beau-père et à madame votre belle-mère. Votre bonne conduite, j'en suis sûr, leur rendra cette alliance de plus en plus agréable. J'adresse les mêmes salutations à M. votre père et à madame votre mère, qui doit rire sous cape de ce que le voyage d'Italie soit manqué, et qu'au lieu de perdre son fils chéri, elle ait au contraire gagné une fille, qui bientôt, avec l'aide de Dieu, la rendra grand'mère. Et sur ce, je suis toujours de tout mon cœur, etc. (1).

Aussitôt qu'il fut domicilié à Malines, notre statuaire s'y fit recevoir dans la corporation de Saint-Luc : le diplôme traduit plus haut eut pour première conséquence une exception de toutes les charges urbaines, que lui accorda l'autorité municipale.

Les souhaits du grand coloriste pour la fécondité de son mariage furent pleinement exaucés : Lucas Fayd'herbe eut six garçons et six filles.

Ce n'était pas seulement un habile sculpteur : il montra la même aptitude en fait d'architecture. On classe parmi ses principales constructions Notre-Dame d'Hanswyck, à Malines. Elle fut bâtie en 1678, et la hardiesse de la coupole excite l'admiration des connaisseurs (2). Au centre de l'église, sous le dôme

(1) *Lettres inédites de Pierre Paul Rubens*, publiées par Émile Gachet, page 580 et suivantes.

(2) Outre ce monument, Fayd'herbe a construit : 1° L'église de l'abbaye d'Everbode, achevée en 1670; 2° l'église des Jésuites ou de Saint-Michel, à Louvain; 3° les églises de Saint-Pierre et de Lelien-dael, à Malines; 4° la façade de l'église du Béguinage, ainsi que son maître-autel, dans la même ville; 5° le maître-autel de Saint-Rombaud, qui a 80 pieds d'élévation.

qu'il avait élevé, Fayd'herbe plaça contre les murs de soutènement deux bas-reliefs et deux bustes, ouvrages de son ciseau. Les bas-reliefs ou, pour mieux dire, les hauts-reliefs, car les personnages y sont presque tous en ronde-bosse, forment le travail le plus important qui nous reste de lui dans ce genre. L'un figure l'Adoration des bergers; l'autre, le Messie accablé par le fardeau de la croix et tombant sur la route du Calvaire. Ce ne sont pas des sculptures à la manière antique, mais de vrais tableaux sculptés, comme ceux qu'on voit sur les portes du baptistère de Florence. L'esprit moderne ne se contente point de personnages détachés du monde extérieur : il aime à voir la scène où ils se meuvent, à découvrir derrière eux soit des objets naturels, soit des monuments, un coin de l'univers. Fayd'herbe avait d'ailleurs contracté chez son maître des habitudes de peintre. Ayant travaillé si longtemps d'après des tableaux, il affectionna toujours cette méthode insolite. Avant de commencer une œuvre étendue, il la faisait peindre à la détrempe et de la grandeur qu'elle devait avoir, par un nommé Jean Dehornes, qui habitait Malines et se servait uniquement de couleurs à l'eau.

Sur le premier bas-relief, on voit Marie assise, qui porte l'Enfant-Dieu dans son giron, bien entouré de ses bras, car son seul abri est un hangar adossé contre une ruine : aussi Joseph étend-il au dessus d'elle et de son nourrisson la moitié du manteau qui l'enveloppe lui-même. Un coq, perché près d'eux, semble jeter son cri sonore. Voyez maintenant ces deux personnages qui offrent au Sauveur des œufs

et de la volaille. Derrière eux, un vieillard met ses besicles pour examiner le Fils de l'homme dans ses langes. Montés sur les restes d'une tour, deux petits bergers le considèrent du haut de cet observatoire. Un autre villageois tire par une corne et par la queue un bœuf mutin qu'il amène. Une laitière, le pot sur la tête, et un jeune rustre, s'appuyant contre un arbre et contre un mur, ont gagné un poste élevé, d'où ils aperçoivent aussi Jésus. Dans la campagne, on voit au loin un pâtre qui garde ses moutons, et plus loin encore tout un hameau. On pourrait transporter cette composition sur la toile, sans y rien changer.

Le second morceau a le même caractère pittoresque. L'Homme-Dieu vient de franchir les portes de Jérusalem. Derrière lui chevauchent des soldats, conduits par un chef hardiment posé, dont la monture caracole. Le Sauveur a fléchi sous le fardeau de la croix, il est tombé à terre et s'appuie sur les mains. Deux légionnaires et deux bourreaux soulèvent l'instrument homicide, pour que le martyr puisse se redresser. Des enfants, qui occupent une corniche, lèvent pathétiquement leurs mains vers le ciel, comme indignés des humiliations et des souffrances du Rédempteur. Une troupe nombreuse de cavaliers, de musiciens, un valet portant une échelle, gravissent un chemin tournant, bordé de constructions. Ces groupes et ces bâtiments forment la perspective. N'est-ce pas un second tableau en relief?

Si Rubens avait exécuté lui-même ce double épisode, il ne lui eût pas imprimé un autre caractère, il ne l'eût pas modelé différemment. Ces simples mots

suffiront pour donner au lecteur une idée juste du travail.

« Sous la main de Fayd'herbe, la pierre de taille, le marbre, le bois, les diverses matières semblaient perdre leur nature et s'assouplir, écrivait en 1783 Dominique van den Nieuwenhuysen. On en sera convaincu, si l'on examine les figures d'ivoire sculptées par lui pour son maître Rubens et dont quelques-unes se trouvent dans le cabinet de l'Électeur palatin (1). Il n'a rien fait de si beau en ce genre que la salière où il a sculpté un Triton, avec trois femmes nues et un petit amour. L'invention est de Rubens, Fayd'herbe ayant pris pour modèle une gravure d'après ce maître : il a imité les visages, les nus, les costumes. Ce petit chef-d'œuvre appartient encore à la famille de l'auteur (2). »

Fayd'herbe ne quitta jamais sa ville natale. En 1690, uni à sa femme depuis cinquante ans, il célébra le jubilé de son mariage. Cette fidèle compagne ne l'abandonna que trois ans après, le 19 décembre. Il n'était pas encore au terme de sa carrière et ne mourut que le 31 décembre 1697, dix-neuf jours avant d'avoir accompli sa quatre-vingt-unième année. On l'enterra, le 3 janvier 1698, dans la grande nef de Saint-Rombaud, vis-à-vis de la chaire. Deux de ses fils, Jean-Lucas et Henri, cultivèrent les beaux-arts : le premier réunit, comme son père, le talent du sculpteur à celui de l'architecte ; le second, qui avait

(1) Elles ont dû passer à Munich, dans la collection des ivoires.

(2) *Wekelyck Bericht voor de Provincie van Mechelen*, année 1783, page 40 et 41.

pour la poésie une prédilection marquée, se laissa bercer par la mélodie de ses vers et ne tailla que de loin en loin quelque figure d'albâtre.

Outre ces héritiers naturels de ses goûts, Lucas eut d'autres élèves, parmi lesquels Nicolas van der Veken, J. F. Boekstuins, J. van Delen, qui épousa une de ses filles, et François Longmans.

Il était maigre, d'une stature au dessous de la moyenne, et ressemblait beaucoup à Charles I[er] d'Angleterre. On voit son portrait gravé par Pierre de Jode, d'après Gonzalès Coques, dans l'ouvrage du notaire Cornille de Bie, qui en fait un pompeux éloge, suivant son habitude.

Le musée de Malines possède quelques ouvrages de sa main, et dans la maison que son fils, Jean-Lucas Fayd'herbe, avait construite et habitait, rue du Bruhl, se trouvent plusieurs groupes, plusieurs statues, et les modèles en petit des deux bas-reliefs que nous décrivions tout à l'heure. On les a encastrés sous un dôme de proportions réduites, imitant la coupole du monument où les originaux sont placés. La demeure et ces précieux restes appartiennent à la famille De Ravesteyn (1).

Les autres productions de Lucas Fayd'herbe sont disséminées dans toute la Belgique, principalement dans les églises. Mais on ne jouit guère de leur beauté. Comme les fabriques, par ignorance et par amour de la propreté, les font sans cesse peindre à

(1) Les renseignements inédits que contient cette notice proviennent des archives de Malines et de pièces authentiques. Elle est du reste complétement nouvelle pour la France, où l'on n'a jamais écrit un mot sur Fayd'herbe.

l'huile et qu'on étend la nouvelle couche sur l'ancienne, elles sont, pour ainsi dire, enveloppées d'un linceul. L'empâtement a fait disparaître tous les détails, a grossi les traits, éteint les yeux, caché la musculature et les veines. On ne voit plus, on ne peut plus apprécier que le sentiment général, l'attitude, le geste et la draperie : encore gagneraient-ils beaucoup à être délivrés de l'enduit malencontreux qui les émousse (1).

Michel compte parmi les élèves de Pierre Paul un

(1) Voici les principales sculptures de Fayd'herbe que contient la Belgique :

1° Saint Rombaud triomphant, avec ses deux assassins à ses pieds; dans la cathédrale de Malines ;

2° La tombe de l'archevêque Cruesen, faite en 1669 ; dans la même église;

3° Saint Charles Borromée communiant un malade; dans la même église, près du chœur ;

4° Saint Joseph avec l'Enfant Jésus, debout sur le globe du monde, travail placé en 1672 dans la même église, près du chœur;

5° Un bas-relief représentant l'Érection de croix; dans l'église Notre-Dame, à Malines.

6° Une statue de la Vierge, placée contre le premier pilier de la grande nef, dans la même église ;

7° Les bustes de saint Augustin et de saint Ambroise; à Notre-Dame d'Hanswyck;

8° Les statues du Sauveur et de la Vierge; dans l'église du Béguinage, à Malines ;

9° Le monument commémoratif du peintre Adrien de Bie, père de Cornille de Bie; dans l'église Saint-Gommaire, à Lierre;

10° Les statues des apôtres saint Jacques et saint Simon, adossées contre les piliers de la grande nef; dans l'église Sainte-Gudule, à Bruxelles ;

11° Saint Joseph avec l'Enfant Jésus, groupe en marbre fait pour l'église des Jésuites, à Bruxelles, et qui se trouve maintenant dans la chapelle du château de Seneffe.

nommé Lucas Franquart, originaire de Bruxelles, d'abord peintre, puis architecte (1). Lui seul parle de cet artiste. Les autres historiens ne mentionnent que Jacques Francquart, né à Bruxelles, en 1577, la même année que Rubens par conséquent. Il cultiva en effet la peinture, l'art de bâtir, et montra du talent pour la poésie. Après avoir achevé ses études dans la péninsule italienne, il entra au service de l'archiduc Albert, bien avant que Rubens fût revenu de la terre des papes. Il ne se forma donc point sous ses yeux. Lucas Franquart doit, en conséquence, rester, jusqu'à nouvel ordre, un personnage fantastique. Baldinucci, d'une autre part, désigne comme élève de Rubens le fameux architecte hollandais Jacques van Campen; mais c'est une assertion qu'il lance au hasard, comme une flèche perdue. Van Campen avait tenu le pinceau avant l'équerre; il s'était acheminé vers l'Italie pour perfectionner au delà des Alpes son talent de peintre; quand il regagna la Hollande, il était devenu architecte. Baldinucci affirme que ses pages coloriées attestaient l'enseignement de Rubens: « Van Campen, dit-il, fut en outre assez habile dans la peinture, où il chercha toujours le naturel. Ses lignes sont conformes au goût de Rubens, son maître, quoiqu'il n'ait point dépassé, en fait de couleur, une certaine médiocrité; et il représentait le plus souvent des figures nues (2). »

Un art plus rapproché de celui où excellait le grand coloriste et où il est plus curieux, plus impor-

(1) *Histoire de Rubens*, page 355.
(2) Tome XVII, page 56.

tant de constater son action féconde, c'est la gravure. Basan lui attribue quatre eaux-fortes : un saint François d'Assise recevant les stigmates, une Madeleine pénitente, une sainte Catherine dessinée pour un plafond, une Femme tenant une lumière, à laquelle un jeune garçon vient allumer son flambeau. Pontius ou Vorsterman a terminé au burin cette dernière planche, et Corneille Visscher l'a copiée : toutes étaient de la composition du maître. Ces essais néanmoins ne peuvent nous intéresser que faiblement : produits par un caprice de Rubens, ils n'étaient pas de nature à exercer une vive influence, à montrer aux chalcographes des routes nouvelles. Il fallait de grands ouvrages pour amener ce résultat : plusieurs de ses disciples, qui avaient d'abord animé la toile, préférèrent bientôt manier le burin, soit qu'un goût naturel leur imprimât cette direction, soit que le fameux peintre démêlât les vraies tendances de leur talent et les guidât vers le succès. Ils travaillèrent sous ses yeux, d'après ses conseils : leur style prit donc peu à peu toutes les qualités du sien ; ils transportèrent sur le cuivre et le bois sa fougue, sa richesse de tons, sa vigueur, son audace ; ils reproduisirent ses belles pages avec une adresse merveilleuse. Une foule d'artistes suivirent leur méthode, sans avoir étudié près de leur chef, et se piquèrent d'émulation. Pierre Paul seul a eu, pour immortaliser ses travaux, une pareille phalange d'interprètes.

Nous citerons d'abord un des plus habiles, Lucas Vorsterman, le père, sur lequel nous allons, pour la première fois, donner quelques renseignements bio-

graphiques. Il vint au monde à Bommel, dans la Hollande, en 1578, et non pas à Anvers, comme on l'a toujours imprimé. Sous son portrait, gravé à l'eau-forte par Van Dyck, très familier avec le modèle, se trouvent inscrits ces mots : ***Lucas Vorsterman, calcographus Antwerpiæ, in Geldriâ natus***. Ayant appris la peinture chez Rubens, le grand homme lui conseilla de faire un détour et de suivre une voie latérale. Il est à croire qu'il dessinait habilement et montrait peu d'aptitude pour la couleur. De brillants résultats justifièrent l'avis de son maître. En 1619-1620, Lucas Vorsterman devint membre de la corporation de Saint-Luc et, la même année, reçut un élève nommé Adrien Cas. Le journal de la ghilde le désigne comme étant à la fois marchand d'estampes et graveur. Il obtint le droit de bourgeoisie à Anvers, le 28 août 1620; les registres l'appellent Lucas Émile Vorsterman, fils d'Émile, et constatent son origime hollandaise. Vers l'année 1627, il épousa Anne Vrancx, fille d'Henri Vrancx et de Judith Geubels. Peut-être se mariait-il pour la seconde fois, car il avait alors quarante-neuf ans. Une circonstance paraît démontrer que ses affaires prospéraient : la mère de sa femme étant venue à mourir, après avoir perdu son mari, le couple renonça par un acte légal, le 28 février 1631, à la part qui leur revenait dans la succession, en faveur de leurs frères, sœurs, beaux-frères et belles-sœurs. Devenu célèbre, Vorsterman fut appelé en Angleterre, où il travailla huit ans pour le roi Charles et pour le comte d'Arundel. Cette émigration dut avoir lieu vers 1634, le nom de l'artiste cessant alors de figurer sur le journal de Saint-

Luc. Il termina ses jours entre le mois d'octobre 1666 et le mois d'octobre 1667; les archives de la ghilde mentionnent le paiement de sa taxe mortuaire dans ce laps de temps. Il a gravé des morceaux d'histoire, des portraits et des paysages. « On trouve dans ses estampes, dit Basan, une manière expressive, beaucoup d'intelligence et un art admirable de rendre les étoffes, ainsi que les différentes masses de couleurs des tableaux qu'il copiait. » Il a exécuté quatorze planches d'après Rubens, parmi lesquelles on vante surtout l'Adoration des mages et la Chute des anges rebelles. Plusieurs morceaux de Gérard Zeghers, Van Dyck et autres peintres flamands, ont été en outre reproduits par son burin.

Il forma deux élèves dignes de lui : Lucas Vorsterman, le jeune, qui était son fils, Paul du Pont, que les écrivains nomment habituellement *Pontius*.

On ne connaît pas la vie de Lucas Vorsterman le jeune ; les *Liggeren* ne mentionnent ni son entrée en apprentissage, ni sa réception comme fils de maître. Ses biographes prétendent qu'il vint au monde sur les bords de l'Escaut, en 1600 ; il serait alors né d'un premier mariage, qui est assez vraisemblable; on croit qu'il mourut en 1675. S'il n'a pas toujours égalé son père, il a fait un certain nombre de planches qu'on peut mettre à côté des siennes.

Paul Pontius, né à Anvers en 1603, date qu'on peut lire sous son portrait gravé par Pierre de Jode (1), outre l'avantage de recevoir les leçons d'un

(1) Ce portrait ornant l'ouvrage du notaire De Bie, rien n'était plus facile que d'y jeter les yeux ; on a cependant toujours fait naître Paul

graveur justement fameux, eut celui d'avoir Rubens pour guide et pour ami, Van Dyck pour protecteur et pour conseiller (1). Il semble même avoir résidé dans l'hôtel de Pierre Paul (2). Un bon nombre de ses planches furent exécutées sous les yeux du grand homme. Peu d'artistes ont rendu aussi exactement une page coloriée. Non seulement il dessinait d'une main ferme et hardie, mais il savait donner du caractère, de l'expression aux figures, charmer les yeux par la vigueur, la précision de ses tailles, faire un habile usage de l'ombre et de la lumière. Il réussit dans le portrait comme dans l'histoire. Les détails qui suivent ne se trouvent nulle part. En 1616, il était entré comme élève chez le peintre Osias Beet, où il avait appris à tenir le crayon; il obtint le grade de franc-maître en 1626-1627. Pendant l'année 1637-1638, il se fit recevoir dans la chambre de la Giroflée. Personne peut-être n'assistait plus régulièrement que lui au festin annuel des protégés de Saint-Luc. Sa tête élégante, originale et fine, aux épais cheveux noirs, à l'œil vif et résolu, a été gravée à l'eau-forte par Van Dyck, au burin par Pierre de Jode. En 1648, il perdit sa seconde femme, Chris-

du Pont en 1600, et Kramm annonce que Nagler a établi *d'une manière définitive* la date de son début dans le monde à l'année 1596 !

(1) « Imprimis Rubenio placuit PAULUS DU PONT, sive Pontius, cui a magisterio LUCÆ VORSTERMAN ad se transgresso, suam ipsius effigiem sculpendam ille dedit, qualem supra originalem protulimus. Multa quoque Antonii van Dyck opera PAULUS idem sculpsit. » PAPEBROCHIUS, *Annales Antwerpienses*, t. V, page 230.

(2) Il a fait son apprentissage chez Lucas Vorsterman et a demeuré auprès de M. Rubens. » Inscription placée sous son portrait.

tine Hersselin, fille de Jean Hersselin, hôtelier à l'enseigne du *Lys*. Elle lui avait donné deux fils et trois filles. Chrétien Kramm signale comme la dernière trace de son existence la gravure datée de 1645, ayant pour titre : *Les Marques d'honneur de la maison de Tassis*. Or, en 1647, il mit au jour le portrait de Léopold Ier, empereur d'Allemagne, longue tête d'homme simple et crédule, gravée d'après un tableau de François Luycx, cet élève oublié de Rubens, sur lequel nous avons jeté un peu de lumière; en 1648, l'image de Philippe Le Roy; en 1649, celles de Henri, comte de Nassau, et de Léopold Guillaume, gouverneur des Pays-Bas; en 1654, l'effigie de Christine, reine de Suède, d'après Juste van Egmont, type d'une femme belle, singulière, énergique, voluptueuse et fantasque, avec des yeux énormes; en 1657, le portrait de Baudouin van Eck, d'après Gonzalès Coques, tête pleine de noblesse, de calme et d'expression. Ce fut peut-être son dernier travail, puisqu'il mourut à Anvers, le 16 janvier 1658, entre dix et onze heures du soir. Son service funèbre eut lieu chez les Dominicains : il avait voulu être enterré dans leur cimetière, parce qu'on n'y payait point les droits de sépulture exigés dans ceux des paroisses. Il demeurait sur le territoire de Notre-Dame, où il habitait la grande maison du *Lys*, qu'il avait achetée en 1638 des héritiers de son second beau-père, Jean Hersselin. Paul Pontius avait été marié trois fois; sa première femme, Catherine van Eck, lui laissa un fils nommé François, qui vivait encore en 1660; on connaît la seconde; la troisième, Hélène Schryvers, porta son deuil; elle avait eu de

lui une fille, qui était en bas âge lorsqu'il termina ses jours. Une de ses dernières planches lui avait été commandée par le duc de Bournonville, lequel fit payer à sa veuve cinquante florins de Brabant, comme solde de compte, peu de temps après le décès de l'artiste (1).

Près de Lucas Vorsterman, le père, sur le même niveau, prend la place qui lui est due Pierre Soutman, le second chef des graveurs qu'inspira le génie de Rubens. Enfant de Harlem, il dut naître au plus tôt vers 1590. Il y a tout lieu de penser qu'il vint se mettre fort jeune sous la discipline de Pierre Paul : Cornille de Bie le range parmi les élèves qui profitèrent le mieux de ses leçons. Les archives de Saint-Luc ne nous apprennent point quand il fut reçu franc-maître; elles constatent seulement qu'il avait obtenu ce grade avant l'année 1619-1620, puisqu'il admit alors dans son atelier le novice Jean Timans. Elles le désignent comme étant à la fois peintre et graveur. Le 18 septembre 1620, il fut déclaré bourgeois d'Anvers. Il ne demeura qu'un certain laps de temps sur les bords de l'Escaut et alla derechef habiter sa ville natale. Le 21 avril 1630, il y épousa Gudule Frans, originaire comme lui de Harlem. Trois ans après, il devint juré de la corporation de Saint-Luc. Personne jusqu'à présent n'avait connu l'époque de sa mort : la vie l'abandonna le 16 août 1657, aux lieux mêmes où il avait vu le jour; le 22,

(1) Quelques-uns de ces renseignements inédits m'ont été communiqués par M. Léon de Burbure, ainsi que la plupart des détails biographiques sur Lucas Vorsterman le père.

on l'ensevelit dans le transept méridional de la grande église (1). Les cours de Varsovie et de Berlin l'avaient longtemps occupé, suivant tous les biographes, mais il serait difficile d'établir à quelle époque; il y a néanmoins apparence que ce fut entre les années 1620 et 1630, car les *Liggeren* ne le mentionnent pas une seule fois pendant cet intervalle, soit comme ayant assisté au festin annuel, soit pour tout autre motif. Cornille de Bie loue également ses portraits et ses morceaux d'histoire. Houbraken le range parmi les peintres les plus habiles de l'école anversoise et transcrit les éloges rimés que Samuel Ampzing a fait de ses toiles en décrivant Harlem. Aussi paraît-il n'avoir jamais abandonné le pinceau, quoique ses œuvres coloriées soient devenues extrêmement rares. Il en existe une dans la galerie de Cassel, qui représente, au milieu d'un paysage, Laocoon et ses deux fils étreints par des serpents. Il a gravé lui-même quelques-uns de ses tableaux. Ses estampes reproduisent avec une extrême fidélité les maîtres qu'il copie : on y retrouve non seulement leur clair-obscur et le genre des étoffes, mais jusqu'à leur manière de peindre. Il forma cinq élèves d'un mérite exceptionnel : Jonas Suyderhoef, Cornille Visscher, De Leeuw, Loys, Sompel, qui signe quelquefois Sompelen.

Le premier, venu au monde à Leyde en 1613, se rendit fameux par la hardiesse de son burin et surpassa son maître. Il s'attacha plus à produire de

(1) A. van der Willigen, *Notes historiques sur les peintres de Harlem*, pages 189 et 190.

l'effet qu'à ranger symétriquement et régulièrement ses tailles, qu'à obtenir des tons doux et harmonieux. « Il avançait beaucoup ses portraits à l'eau-forte, avant de les terminer au burin, et il a supérieurement réussi dans ce genre de gravure (1). »

Corneille Visscher, né en 1629 à Harlem, y entra dans la corporation des artistes comme fils de maître. Il savait à fond tous les secrets de son art, peignait, pour ainsi dire, avec sa pointe et son burin, donnait du ton et de la couleur aux objets les plus divers, rendait aussi bien les œuvres fortes et hardies que les toiles douces et moelleuses : on retrouve dans ses gravures la touche des maîtres. S'il a pris souvent Rubens pour modèle, il a retracé beaucoup de productions italiennes et hollandaises. Tourmenté dès sa première jeunesse par la gravelle, il supportait ses maux avec une patience exemplaire. Une servante âgée, qui lui donnait des soins et le voyait souffrir avec résignation, faisait toujours son éloge. Peu de temps avant de mourir, il lui offrit un exemplaire de son portrait, gravé par lui-même en 1649, où il s'était représenté avec un bonnet sur la tête et un burin entre les doigts. Son courage ne le préserva pas d'une fin précoce : il termina son existence courte et pénible en 1658, âgé de 29 ans, comme Paul Potter. Il avait, comme lui, assez travaillé pour se rendre immortel.

Jean Loys, Sompel et Guillaume de Leeuw eurent tous les trois Anvers pour patrie; les deux premiers vinrent au monde en 1600, le dernier en 1603. Ils ont

(1) Basan, *Dictionnaire des graveurs.*

beaucoup gravé d'après Rubens et Van Dyck, soit des portraits, soit des tableaux d'histoire. Leur séjour en Hollande eut pour conséquence de leur faire reproduire aussi maintes compositions de Rembrandt, Honthorst, Jean Livens et autres coloristes du pays.

Jean Witdoeck, né à Anvers en 1604, ne fut pas élève de Rubens, comme on l'a imprimé partout jusqu'ici, mais débuta chez Cornille Schut (1), d'où il passa chez Vorsterman le père, en 1630-1631 : il y puisa comme principe d'esthétique une haute admiration pour le chef de l'école anversoise. Il fut reçu franc-maître en 1631-1632, avec les qualifications d'enlumineur, marchand et graveur. Il épousa, le 24 juin 1642, dans l'église Saint-André, Catherine Gommaerts, fille de Jacques Gommaerts et de Barbara Prins.

Guillaume Panneels est un des trois disciples de Rubens, qui se trouvent, par exception, désignés comme tels sur les registres de Saint-Luc. En 1627-1628, il fut reçu franc-maître : il n'était pas encore marié, puisqu'il entra dans la confrérie des vieux garçons, à la même époque. Fier de l'enseignement du grand homme, il a souvent mis à la suite de son nom : *disciple de Rubens*. Il semble avoir résidé de bonne heure à Francfort-sur-le-Mein : une *Adoration des Mages*, gravée à l'eau-forte en 1630 et dédiée à Guillaume van Haecht, peintre anversois, porte effectivement cette marque d'origine : *Ex inv. Rubenii fecit discip. ejus Guiliel[s] Panneels, Francofurti ad*

(1) *Le Cabinet d'or*, page 473.

Mœnum, etc. Il avait pour son maître une si grande vénération, que trente et une pièces de sa main, sur trente-trois, reproduisent des tableaux de Pierre Paul. Ses planches sont en général de dimensions restreintes, vigoureuses, spirituellement touchées, mais son dessin donne prise à la critique. Il le négligeait souvent dans les chairs, c'est à dire aux endroits qui exigent le plus de soin et d'attention.

Rubens forma aussi un graveur sur bois, Christophe Jegher (1). On assure qu'il avait vu le jour en Allemagne vers 1590, mais sans fournir aucune preuve de son origine teutonique. Il fut reçu franc-maitre à Anvers pendant l'année 1627-1628. Sa manière plut tellement au prince de l'école flamande, qu'il lui fit graver sous sa direction des pièces importantes, dessina même pour lui des modèles; il publiait ensuite les planches. Christophe acheta les bois, quand son maître fut mort, pour vendre lui-même ses gravures. Les ordres monastiques et les églises lui commandaient de pieuses images que l'on distribuait aux fidèles. Le 15 octobre 1629, la fabrique de Saint-André lui paya douze florins, pour avoir gravé sur plomb la statue du patron de l'église, au moment où on la plaçait. Entre la Noël 1642 et la Noël 1644, le clergé de Notre-Dame lui acheta cinq cents exemplaires d'une gravure mystique, le *Jubilé des sept autels*, moyennant huit florins seize sous, y compris la fourniture du papier. Il n'y avait point de quoi l'enrichir. Son art a fait tant de progrès depuis la première moitié du dix-septième siècle, que ses

(1) Prononcez *Jegherr*.

planches nous causent maintenant une certaine surprise. Ce sont de vastes estampes, rudement exécutées, pour lesquelles on a dû faire usage de cormier, de poirier ou d'un autre bois indigène. Leur aspect rude et sauvage ne manque pas d'expression ni de caractère. La fougue de Rubens prend là un air de barbarie très dramatique.

Les deux frères Adams furent encore attirés dans le cercle intellectuel de Rubens. Ils étaient nés à Bolswert, en Frise, d'où leur vint le nom par lequel les désignent tous les historiens. L'aîné, Boèce, avait vu le jour en 1580; Schelte, en 1586. Ils tenaient à Anvers une boutique de marchands d'estampes et gravaient eux-mêmes sans relâche. Rubens professait une grand estime pour leur talent : il admirait surtout le plus jeune, avec lequel il vivait dans l'intimité. Boèce imita la manière libre et saisissante de Cornille Bloemaart; Schelte de Bolswert ne suivit que son propre goût. Il sut allier avec une adresse étonnante le travail du burin et celui de l'eau-forte. On remarque dans ses planches presque tous les mérites que comporte son art. Nul n'a mieux reproduit les œuvres de Pierre Paul. Il ne manque à ses belles pages que la couleur pour égaler les originaux.

Ces artistes furent suivis par une légion entière de graveurs, qui, sans être en rapport avec le chef de l'école anversoise, s'approprièrent son style et copièrent ses tableaux. Ils marchaient sur les pas de ses premiers interprètes, ou modifiaient jusqu'à un certain point leur méthode, mais ne s'en éloignaient pas beaucoup. M. Émeric David a si bien caracté-

risé leurs tendances, que je crois devoir transcrire ses paroles :

« Rubens, dit-il, fit faire à l'art des progrès que, malgré le mérite des artistes précédents, on peut regarder comme prodigieux. Marc Antoine, Albert Durer, Lucas de Leyde, Corneille Cort, Augustin Carrache, Goltzius, les Sadeler, avaient porté à une grande perfection, chacun dans la partie qui lui était propre, l'art de dessiner, de rendre les effets des passions, de ménager la lumière, de maîtriser le burin : Rubens voulut, en surmontant les plus grandes difficultés, enseigner aux graveurs à exprimer encore la vivacité ou la faiblesse des couleurs locales, à transporter, pour ainsi dire, dans une estampe, par ce moyen, les nuances variées d'un tableau ; et il eut le mérite d'y réussir. Ce grand peintre forma des graveurs parmi ses élèves, et appela auprès de lui les plus habiles maîtres de l'Allemagne et des Pays-Bas. Pierre Soutman, Lucas Vorsterman, devinrent, sous son inspection, les chefs de son école. Boèce et son frère Schelte Bolswert se montrèrent leurs dignes rivaux. De Leeuw, Suyderhoef, Corneille Visscher, Loys, Sompelen, furent élèves de Soutman; Pontius, élève de Vorsterman, forma Ryckman et Nicolas Lauwers (1); Witdoek reçut des leçons de Rubens; Guillaume Hondius fut

(1) Nicolas Lauwers, originaire de Leuze, dans le Hainaut, qu'Immerzeel et Chrétien Kramm font naître en 1620, fut reçu membre de la corporation de Saint-Luc, à Anvers, cette année même. En 1635-1636, il admit admis dans son atelier deux élèves, Henri Snyers, Gilles de la Forgie.

dirigé par Van Dyck; Clouet, Marinus (1) et Pierre de Jode le jeune s'appliquèrent à imiter ces divers maîtres, sans être comptés parmi leurs élèves.

« Comment parler dignement de tant d'hommes illustres? Qu'il suffise de nommer quelques-uns de leurs plus beaux ouvrages. Qui ne se rappelle, au nom de Vorsterman, la Descente de croix d'Anvers, la grande Adoration des Rois, d'après Rubens, le Christ mort sur les genoux de la Vierge, d'après Van Dyck? Qui n'a présents à l'esprit la Cène, d'après Léonard de Vinci; la Chute des réprouvés, le Christ au tombeau, d'après Rubens, gravés par Soutman; la Thomiris et le Saint Roch intercédant pour les pestiférés, gravés par Pontius; la Paix de Munster, les Bourgmestres, la Chasse aux lions, et tant de beaux portraits, gravés par Suyderhoef; l'Adoration des Mages, le Triomphe de la nouvelle Loi, par Lauwers; ces estampes où, dans des sujets moins relevés, brille un talent peut-être plus grand encore : le Vendeur de mort aux rats, la Faiseuse de beignets, la Bohémienne, les portraits de Coppénol et de Bouma, par Corneille Visscher; et enfin ce

(1) Pierre Clouet, entré comme élève chez Théodore van Meerle, en 1643-1644, devint franc-maître en 1645-1646. Il fut doyen de Saint-Luc, épousa Jacqueline Bouttats et mourut le 29 avril 1670. Son service funèbre eut lieu le 3 mai et coûta 16 florins 6 sous. Jacqueline décéda le 25 août 1691. Tous deux furent enterrés dans l'église des Grands Carmes, à Anvers.

Marinus Robyn van der Goes, reçu comme élève, en 1630-1631, dans l'atelier de Lucas Vorsterman, promu au grade de franc-maître en 1632-1633, fut enterré le 27 avril 1639 à l'église Saint-Jacques, sous une pierre sépulcrale. Son service n'eut lieu que le 30 : c'était un office simple, de 1re classe.

chef-d'œuvre accompli, prodigieux pour la justesse de l'expression, pour la transparence et la fermeté du coloris, le Couronnement d'épines, gravé d'après Van Dyck par Schelte Bolswert? Louer ces savantes productions, ce serait presque redire les beautés qui constituent toutes les perfections de la gravure.

« Chacun de ces grands artistes a cependant des talents et un caractère particuliers. Soutman, Visscher, Suyderhoef ont mêlé l'eau-forte avec le burin; Vorsterman, Bolswert, Pontius, Witdoek ont employé le burin pur. Le travail de Soutman est tantôt fin, moelleux, régulier, tantôt rude et heurté; on y voit en opposition des blancs purs, souvent fort étendus, et des ombres très énergiques; ce maître semble avoir inspiré tout à la fois et Rembrandt et l'école de Rubens. Vorsterman excelle dans l'art de représenter la magnificence des draperies; le burin de Visscher répand le feu de la vie dans les méplats des muscles et dans les ondulations de la peau. Soutman, Vorsterman, Witdoek, Pierre de Jode ont quelquefois dans leur faire, si nous osons le dire, un peu de rudesse; Pontius, Visscher sont toujours moelleux. Habile à graduer les lumières, Visscher couvre presque entièrement le cuivre de ses savants travaux; Vorsterman, Bolswert, par un autre principe, laissent éclater plus de blanc.

« Quels sont les procédés de ces grands maîtres? Nous l'avons dit : ils emploient avec une convenance parfaite tous ceux que l'art a inventés, tous ceux que le génie leur suggère; ils n'en laissent dominer aucun. C'est la multiplicité de leurs moyens, qui

produit l'incomparable richesse de leurs teintes (1). »

Nous avons voulu savoir combien de graveurs fameux a produits la brillante école d'Anvers : nous en avons trouvé quarante-neuf, et notre énumération ne doit pas être complète. Outre les dix-huit que nous avons nommés ou que mentionne Éméric David, nous citerons François van den Wyngaerde, Eynhoedts, Conrad Waumans (2), Jacques Neefs, Spruyt, François van den Steen, André Stock, Pierre de Balliu, Natalis, Alexandre Voet, Egbert van Panderen, Jean Baptiste Barbe, tous noms bien connus des amateurs d'estampes. Nous terminerons par Corneille Galle le jeune, et par son disciple Edelinck, que l'on a surnommé le Rubens de la gravure. Avec l'aide de deux autres Anversois, Pierre van Schuppen, Nicolas Pitau, il a contribué à former l'école française, à l'élever au point de glorieuse perfection

(1) Éméric David, *Histoire de la gravure*. L'importance et l'à-propos de cette citation doivent en excuser la longueur : il était inutile de recommencer un travail si bien fait.

(2) Conrad Waumans, qui, d'après Immerzeel et Chrétien Kramm, serait né en 1630 et aurait appris la gravure chez Pierre Balliu, entra comme élève chez Paul du Pont en 1633-1634 et devint franc-maître en 1636-1637.

François van den Wyngaerde, entré comme élève chez Paul du Pont en 1627-1628, fut reçu franc-maître en 1646-1647. Il avait épousé une demoiselle Marie Cruyt. Il était capitaine d'une compagnie de la garde bourgeoise, à Anvers, et termina ses jours le 17 mars 1679 : on l'enterra dans l'église des Grands Carmes, où sa femme vint le rejoindre assez longtemps après, le 23 novembre 1690.

Je supprime une foule d'autres renseignements que j'ai entre les mains, quoiqu'ils rectifient toutes sortes d'erreurs. L'histoire de la gravure en Belgique serait une seconde étable d'Augias à nettoyer.

qu'elle atteignit sous Louis XIV. Ces nombreux artistes fourniraient la matière d'un volume, si on voulait analyser leur talent et décrire leurs ouvrages. L'art fondé par Pierre Paul ressemble à une contrée vaste, fertile et pleine d'accidents, où l'œil découvre sans cesse des perspectives inconnues. En ce moment même, lorsque nous allons déposer notre bâton de voyage, nous apercevons au loin des régions nouvelles, que nul n'a explorées (1).

Si le génie de Rubens fut unique sous certains rapports, sa destinée n'a peut-être pas eu d'égale. Je doute qu'un seul peintre ait exercé pendant sa vie et après sa mort une influence aussi étendue, aussi variée. Nous ne l'avons pas suivie à la trace hors de son pays. Elle a néanmoins embrassé le monde depuis deux cents ans. Pour ne citer qu'un exemple, Watteau me paraît avoir puisé le secret de sa manière dans les ébauches et les paysages de Rubens, comme David Teniers le jeune. La nouvelle école française l'a beaucoup étudié. Tant que ses toiles ne seront pas tombées en poussière, tant qu'un reflet de sa puissante imagination les éclairera, tous les artistes, quel que soit leur âge, pourront y chercher d'utiles, de savantes et délicates leçons.

(1) Il existe deux catalogues spéciaux des gravures faites d'après les toiles et dessins de Rubens, l'un par Hecquet, l'autre par Basan. Il faut y joindre le volume intitulé *Catalogue de la plus précieuse collection d'estampes de P. P. Rubens et d'Antoine van Dyck, qui ait jamais existé, recueillie avec beaucoup de soins et de frais par messire Del Marmol, en son vivant conseiller au Conseil souverain de Brabant* (1794, sans nom de ville), et les notes complémentaires que renferme l'ouvrage de Michel, à partir de la page 329.

CHAPITRE XXXII

IMITATEURS DE RUBENS

Gaspard de Crayer, fils d'un maître d'école. — Date de sa naissance. — Il apprend la peinture chez Raphaël van Coxie. — Tableau du musée de Bruxelles, où on retrouve la manière de son maître. — Gaspard de Crayer ne visite point l'Italie. — Son mariage avec Catherine Janssens. — Il adopte le style de Rubens, en lui donnant une physionomie spéciale. — Pierre Paul et Van Dyck le traitent comme leur ami. — Les monastères et les églises occupent d'abord son pinceau. — Succès qu'il obtient et qui l'enrichissent. — Faveurs de la cour. — Magnifique toile peinte par lui à l'âge de quatre-vingt-six ans. — Maison qu'il habitait à Bruxelles. — Admirable *Pêche miraculeuse*. — Sentiment dramatique de Gaspard de Crayer. — Il l'emporte quelquefois à cet égard sur Pierre Paul et sur Van Thulden. — Ses *Martyrs enterrés vivants*. — Images gracieuses. — Tableaux qui réunissent les deux genres de qualités. — Beaux ouvrages du musée de Gand et du musée de Valenciennes. — Activité infatigable de l'auteur. — Une foule d'églises, en Belgique, possèdent encore des œuvres de sa main. — Immense toile de Munich.

Outre les hommes qui reçurent directement de lui l'inspiration, qui étudièrent sous ses yeux, il faut encore grouper autour de Rubens les artistes qui se

rattachèrent à son école par l'imitation et lui empruntèrent les éléments principaux de leur style. Le nombre n'en est pas moins grand que celui de ses élèves. Nous ne leur consacrerons donc pas des notices aussi détaillées; ce serait entreprendre une tâche énorme, qui nous ferait dépasser notre cadre. Il nous suffira d'examiner rapidement cette seconde phalange recrutée par le génie de Pierre Paul. Quelques individus enrôlés sous sa bannière ont poussé fort loin l'étude de ses procédés.

A leur tête se place naturellement Gaspard de Crayer. Les *Liggeren* constatent que son père était maître d'école et fut admis dans la jurande de Saint-Luc, en 1587. Il avait sans doute une belle main, car on l'employait à faire des écritures. En 1603, la compagnie des romanistes lui paya cinq florins du Rhin, qu'on lui devait depuis longtemps, pour avoir copié les statuts de la ghilde. Le 22 février 1579, il avait épousé Christine Abshoven dans l'église Saint-André, quoiqu'il habitât la paroisse Saint-Jacques. Deux parents lui avaient servi de témoins, Philippe et Jean de Crayer. Gaspard, leur second enfant, reçut le baptême dans l'église Saint-Jacques, le 1er avril 1582. Il eut deux parrains, Nicolas Verbiest et Richard Aertsen, membre d'une famille d'artistes, quoique simple bourgeois, lequel avait épousé une Catherine van der Weyden. Sur le *Martyre de saint Blaise*, qu'on voit au musée de Gand, notre artiste a indiqué lui-même la date de sa naissance. Ses parents allèrent sans doute habiter Bruxelles pendant qu'il était fort jeune, car il devint le disciple de Raphaël van Coxie, fils de Michel et son élève. Ce fut à

Bruxelles qu'il obtint le titre de franc-maître, pendant l'année 1607.

Un tableau signé : *D. Craijer fe.*, qui orne le musée de Bruxelles, offre la trace des leçons que lui donna son premier maître. Il fut peint pour le tombeau du chevalier Henri Dongelberge et de sa femme, Adrienne Borluut, placé autrefois dans l'église du Grand Béguinage de la même ville. Marie, assise sur une pierre, porte en travers de ses genoux le divin crucifié, que saint Jean soutient par derrière. A gauche, au premier plan, on voit les portraits du couple enseveli. Le travail présente tous les caractères du seizième siècle. La peinture est plus lisse, plus voisine de l'émail, l'exécution plus timidement finie, le dessin moins libre, moins savant et moins hardi que dans les autres tableaux de Crayer. La couleur, assez lourdement appliquée çà et là, sur les traits de saint Jean et sur la figure de la Vierge, par exemple, révèle une main peu expérimentée. Aucun indice ne manifeste une imitation quelconque de Rubens. L'auteur travaillait encore sous l'influence de ses premières études : c'était ainsi qu'il devait peindre au moment où il quitta Raphaël Coxie. Le bois employé au lieu de la toile rappelle également les habitudes de l'ancienne école. Le portrait du hideux chevalier est une bonne effigie, traitée presque à la manière de F. Pourbus le vieux. Une mauvaise gravure de ce tableau a paru dans le *Grand Théâtre sacré du duché de Brabant*, par Le Roy, mais le texte ne donne aucun renseignement sur le modèle.

Quoique tous les peintres crussent alors nécessaire d'aller terminer leurs études au delà des Alpes, notre

artiste ne partagea point cette opinion et acheva de former son talent sur le sol où il avait vu le jour. Peut-être aussi fut-ce la pauvreté qui l'empêcha de courir au delà des monts, car les maigres bénéfices de l'enseignement n'avaient pas dû enrichir sa famille. Quoi qu'il en soit, il n'y perdit rien, il y gagna peut-être, car les populations flamandes ne sont point les vassales de l'art italien, et le lait maternel vaut toujours mieux que celui d'une nourrice.

Un autre fait semble prouver que la fortune ne lui prodigua pas tout d'un coup ses faveurs. Il était franc-maître depuis six ans déjà, lorsqu'il se mit en ménage; le 17 février 1613, il épousa dans la cathédrale d'Anvers Catherine Janssens, qui pouvait être la parente, mais qui n'était pas la fille d'Abraham Janssens : son père et un nommé Jean Vermeulen lui servirent de témoins. On voit d'après l'acte d'union que le peintre habitait alors Bruxelles.

Gaspard de Crayer était un beau cavalier. Sur son portrait, peint par Van Dyck et gravé par Pontius, il a une tête fine, élégante, un front large et pur, encadré de boucles naturelles, de grands yeux noirs, des mains aristocratiques. De jolies moustaches et une impériale accentuent sa physionomie. Une ample collerette tombe sur ses épaules. Il y a dans toute sa personne un air de distinction, qui eût facilité les succès d'un homme à bonnes fortunes. Voilà comment Paul Pontius nous le montre; sur une gravure de Jacques Neefs, burinée aussi d'après Van Dyck, le charme a disparu. Le modèle avait sans doute franchi dans l'intervalle le cap orageux de la cinquantaine.

Sans quitter Bruxelles, sans aller se mettre sous le patronage de Rubens, Gaspard de Crayer modifia son style, abandonna la manière et les procédés de Raphaël van Coxie, entra, pour ainsi dire, en amateur dans l'école d'Anvers. Il adopta la méthode, il s'éclaira au génie de Pierre Paul, mais garda son individualité, ne fit pas acte de servage. Il eut son domaine dans le grand fief, ses sources personnelles d'inspiration. Aussi fut-il bien accueilli de la noble phalange; Rubens et Van Dyck le traitèrent comme un ami.

Le grand initiateur ayant vu le tableau de sa main qui orne l'église Sainte-Catherine, à Bruxelles, et représente la glorification de la sainte, accueillie dans le ciel par la Vierge, Dieu le père, le Rédempteur et saint Jean, s'écria, dit-on, avec enthousiasme: « Crayer, Crayer, personne ne vous surpassera (1)! » Cette belle toile, placée encore sur le maître-autel, justifie l'admiration exaltée de Pierre Paul. Si elle décorait un monument de Paris, on viendrait la voir de tous les quartiers.

Mensaert et Descamps attribuent le même élan de haute approbation à Rubens, mais disent qu'il fut occasionné par un autre ouvrage, *Saint Benoît reconnu par Totila*. Cette riche composition embellissait jadis le réfectoire de l'abbaye d'Afflighem, opulent monastère qui tombe en ruines près d'Alost. Elle a été transportée dans l'église Saint-Pierre, à Gand, où

(1) Campo Weyerman, tome Ier, page 328. L'auteur hollandais rapporte que le souvenir de cette exclamation était conservé traditionnellement à Bruxelles.

elle se trouve encore. Il y règne un sentiment d'onction et, en quelque sorte, une grâce religieuse. Le chef barbare, qui est tombé à genoux devant l'apôtre, le regarde avec une expression de tendresse et de douce piété. Un charmant écuyer, aux traits élégants, tient le cheval du roi des Goths. La composition, en même temps simple et judicieuse, donne à la scène tout l'effet qu'elle pouvait produire. Le coloris, plus sombre et plus intense que dans les autres ouvrages du maître, accuse énergiquement les formes. Une poésie légendaire anime, idéalise cette belle page, qui obtiendrait en gravure un succès européen.

Gaspard de Crayer semble avoir consacré ses premiers travaux et dû ses premiers succès aux couvents et aux églises. Cette même abbaye d'Afflighem possédait de lui une *Vierge portant son fils devant une troupe de saints qui les adoraient*. Il exécuta un grand nombre de morceaux pour le couvent de Nazareth, situé près de Lierre (1), et peignit plus de cent tableaux d'autel. Pendant le siècle dernier, on en voyait encore vingt-sept à Bruxelles et douze dans les environs. Jacques Boonen, archevêque de Malines, installé au milieu de l'année 1620, traitait Gaspard de Crayer avec une faveur toute spéciale.

La cour ne le négligea point. On prétend qu'il fut attaché aux gouverneurs généraux comme archer de la garde noble, emploi bizarre, distinction étrange pour un prince de la palette. Le belliqueux don Ferdinand, qui aimait mieux les notes du clairon que les psaumes de la messe, et abandonnait volontiers son

(1) CORNILLE DE BIE, page 244.

chapeau de cardinal pour prendre le morion, lui témoigna une grande bienveillance. Après avoir fait son entrée à Bruxelles, le 3 novembre 1634, il voulut être peint par lui, de pied en cap. Le portrait fut expédié au roi d'Espagne. Philippe IV le jugea si beau, qu'il envoya au peintre son médaillon en or, suspendu à une chaîne et lui accorda pour le reste de ses jours une forte pension.

Descamps rapporte une singulière anecdote, reproduite dans le catalogue du musée d'Anvers. « A mesure, dit-il, que l'on cherchait à le combler d'honneurs, il croyait devoir refuser tous ceux qu'il ne tirait pas de son propre talent, et pour l'augmenter, il se déroba au grand monde, qui lui faisait perdre le plus précieux de son temps. Sans rien dire à personne, excepté à son ami et son élève, Jean van Cleef, il fit louer une maison spacieuse à Gand, où il se retira, abandonnant la cour et l'emploi dont on l'avait gratifié; il trouvait, disait-il, dans ce repos un bien dont il n'avait pas joui depuis longtemps. »

Ce qui donne à ce récit un attrait peu ordinaire, une saveur piquante, pour ainsi dire, c'est que Jean van Cleef, né en 1646, apprit les éléments de la peinture dans l'atelier de Louis Primo, d'où il passa chez Gaspard de Crayer. Ce nouveau maître ne put le regarder comme son ami avant qu'il eût au moins vingt ans, c'est à dire avant 1666. Or, Gaspard de Crayer était alors âgé de quatre-vingt-quatre ans. Si le désir lui prit à cette époque d'abandonner ses fonctions d'archer, puis la ville de Bruxelles, pour aller travailler dans la solitude, il faut convenir qu'il lui prit un peu tard. Ce fut donc bien plus tôt qu'il

dut habiter Gand, s'il y a jamais vécu. De Bie n'en souffle mot : il répète trois fois que Bruxelles était sa résidence, qu'il y demeurait encore en 1662; « il avait placé à Gand de très beaux ouvrages », dit-il; *placé* ne signifie point *exécuté*, implique même tout le contraire. En feuilletant les comptes des nombreuses églises qui lui ont demandé des tableaux, on trouverait sans doute moyen de résoudre cette question. Le peintre laborieux passe pour être mort à Gand, le 27 janvier 1669, et l'on assure qu'il fut inhumé dans l'église des Dominicains. On signalait même la chapelle de Sainte-Roose comme devant abriter ses restes. Le fait se trouve d'ailleurs constaté sur l'obituaire du couvent, déposé à la bibliothèque publique de la ville. Mais j'ai cherché vainement le tombeau du grand peintre, quand l'édifice était encore debout. D'autres curieux en ont cherché les traces, pendant qu'on démolissait la chapelle, et n'ont rien découvert (1). Papebrochius affirme que Gaspard termina ses jours à Bruxelles (2). Quoique, âgé de quatre-vingt-six ans et dix mois, il peignait pour le roi de France des cartons de tapisseries, qui furent achevés par son disciple Van Cleef.

En 1853, la maison qu'il habitait dans la capitale brabançonne existait encore, rue des Fripiers, n°30 (3).

(1) Le monument fut rasé en 1860, pour faire place à une grande rue. C'était là que se trouvait jadis le *Martyre de saint Blaise*, dernier tableau peint par Crayer.

(2) « Habitabat autem fere Bruxellis, Ferdinandi cardinalis pictor domesticus, et ibidem mortuus circiter octogenarius. *Annales Antwerpienses*, tome V, page 224.

(3) « Le célèbre Gaspard de Crayer habitait dans la rue des Fripiers,

Elle venait justement d'être vendue, lorsque je me présentai pour la voir : on l'avait même divisée en deux lots, afin de rendre l'acquisition plus facile. J'agitais depuis quelques minutes la sonnette, dont le bruit retentissait dans le monument désert, quand un pâtissier se montra en face, sur le seuil de sa boutique, la tête parée de sa toque virginale. Le blanchâtre personnage s'approcha de moi et me demanda ce que je voulais.

— Je désire voir, lui répondis-je, la maison de Gaspard de Crayer.

— Est-ce qu'il habite Bruxelles? répliqua le pétrisseur de gâteaux. Je ne le connais pas.

— Il n'y demeure plus, car il est mort, mais c'était un grand peintre.

— Un grand peintre, Gaspard de Crayer! En êtes-vous sûr? Je n'ai jamais entendu son nom.

— Voici l'hôtel où il résidait.

— Quoi! dans ma maison! s'écria le pâtissier.

— Dans votre maison? m'écriai-je à mon tour.

— Sans doute! puisque je l'ai achetée hier, non pas entièrement, mais par moitié, avec un autre acquéreur.

— Vous, un marchand de tartes et de galettes? Vous en avez donc bien vendu?

— Parbleu! un Suisse! Personne ne fait de la pâtisserie comme les Suisses!

à Bruxelles, une maison située en face du couvent des Madelonettes. Ce couvent, abattu en 1795, a été remplacé par une petite place que l'on nomme le *Marché aux Peaux*. « *Histoire de Bruxelles*, par MM. Henne et Wauters.

— Alors, voulez-vous me montrer l'intérieur de votre immeuble?

— Certainement, monsieur; attendez-moi.

Et le brave homme ayant été chercher les clefs de l'hôtel, nous en parcourûmes toutes les salles. La largeur et la hauteur de la porte cochère, les vastes dimensions du bâtiment, de l'escalier, des différentes pièces, annonçaient le faste et l'opulence. Les historiens nous apprennent que Gaspard de Crayer était fort laborieux et gagna beaucoup d'argent. L'aspect de sa demeure confirmait pour moi leurs assertions. Il y a peu de villes dans le monde où les jardins soient aussi rares qu'à Bruxelles. Or, notre artiste pouvait, sans sortir de chez lui, se promener sous les arbres d'un enclos spacieux : l'ortie, le chiendent, le réveil-matin, les herbes de l'abandon y croissaient, à l'époque de ma visite.

— Et qu'allez-vous faire de ce logis princier? demandai-je au marchand de gâteaux, comme nous achevions notre tournée.

— Je vais le faire abattre, me répondit-il, et ce ne sera pas long. La moitié seulement de l'hôtel m'appartient, et, quoiqu'on puisse le diviser, j'aime mieux bâtir à la place une maison moderne, avec une boutique et un four.

— Il ne vous restera plus, lui dis-je, qu'à prendre pour enseigne la figure et le nom de l'ancien propriétaire.

— C'est une idée excellente et qui pourra augmenter ma clientèle, me répliqua le chevalier du fourgon. J'en causerai avec ma femme.

Mon conseil ne fut pas suivi, mais la demeure du peintre a depuis longtemps cessé d'exister.

Sa sœur, qui vivait chez lui, gouvernait peut-être sa maison, car on ignore si sa femme lui tint compagnie jusqu'au bout dans son terrestre voyage. Il travaillait beaucoup d'après nature, et une de ses nièces passait pour lui servir de modèle. Louis de Vadder et Achtschellinx exécutaient ordinairement les paysages de ses fonds.

Gaspard de Crayer ne quitta jamais le pinceau. La mort le surprit comme il venait de terminer le *Martyre de saint Blaise*, et il avait alors quatre-vingt-six ans. Ce tableau, qui orne le musée de Gand, n'offre aucun signe de décadence. On doit même le ranger, chose étonnante! parmi les meilleurs ouvrages de l'artiste. Composition, dessin, couleur, attitudes, expression, tout y est bien, tout y annonce la verve de la jeunesse (1). Crayer était de ces fortes natures qui bravent le temps, qui ne subissent qu'à l'extérieur les outrages de la vieillesse. Il a donc produit un nombre immense de tableaux. Maintenant encore, après tant de guerres et de révolutions, une foule d'églises, en Belgique, possèdent quelque toile ou plusieurs ouvrages de sa main.

La *Pêche miraculeuse*, que l'on voit au musée de Bruxelles, atteste les obligations de l'auteur envers Rubens. On la croirait peinte dans l'atelier du grand coloriste, et elle figurerait sans désavantage parmi ses plus brillantes productions. L'homme appuyé

(1) Le tableau est signé : *G. D. Crayer, A° 1668 Æ. 86.* On en voit au musée de Bruxelles une répétition modifiée, d'une exécution parfaite, mais sans date. Elle fut sans doute peinte par l'auteur immédiatement après l'original.

sur une gaffe rappelle l'individu posé de la même manière, qui occupe le haut de la célèbre *Pêche miraculeuse*, admirée par tous les voyageurs à Notre-Dame de Malines. Le vaste ciel déployé au dessus des personnages, la mer qui s'étend derrière eux et vers la droite, sans que rien voile ce double espace, sont seuls en opposition avec la méthode, avec les habitudes de Pierre Paul. L'éclat et la beauté de la couleur, l'élégance des types, la vérité des attitudes et l'harmonie de l'ensemble font de ce morceau une œuvre supérieure. Sous sa robe violette et son manteau de pourpre, le Sauveur a un tel relief qu'il paraît sortir de la toile et qu'on s'attend à le voir marcher hors du cadre. Le petit marinier blond, vêtu de rose, qui écarte avec d'autres pêcheurs les bords du filet, égale les plus charmantes créations de n'importe quel grand maître. Enfin, ce tableau est si étincelant qu'on pourrait l'attribuer à Jordaens : le ton en dépasse la gamme de Rubens.

Si l'école d'Anvers est la plus dramatique entre toutes les écoles de peinture, Crayer est un de ses plus dramatiques représentants. Il l'emporte quelquefois à cet égard sur Pierre Paul et sur Van Thulden. Non pas qu'il mette plus de mouvement dans ses lignes, dans ses attitudes, plus de force dans les expressions violentes, plus de sang, plus de terreur dans ses inventions; mais il a, mieux que personne peut-être, rendu les émotions profondes et le courage sublime des martyrs. Il nous montre à la fois les spasmes de la chair, l'inévitable effroi de l'homme corporel devant la mort, et le triomphe de la volonté sur les sens, de la conviction sur la douleur et la crainte. Il sait

élever ses personnages au dernier faîte de la grandeur morale. On ne l'a point apprécié comme il le mérite, on n'a pas signalé la noblesse de caractère qui lui permettait d'atteindre à ces effets majestueux. Il y avait en lui du Corneille et du Schiller. Ses *Martyrs enterrés vivants*, que possède le musée de Lille, honorent en même temps l'artiste, l'art qu'il exerçait et la nature humaine. Trois personnages vont subir les horreurs de cet affreux supplice. L'un d'eux est à demi couché dans la bière où on doit le clouer, pour ensevelir avec lui ses généreux principes. Deux bourreaux le forcent de s'étendre, pendant qu'il lève les yeux vers le ciel et regarde les anges qui lui apportent la palme du triomphe. Debout sur le premier plan, une seconde victime considère avec exaltation les messagers divins et leur montre le vieillard qu'on met au cercueil. « Voilà, semble-t-il leur dire, comment les hommes traitent leurs frères, traitent les élus du Christ, les défenseurs de la justice et de la vérité! » Sa pâle figure n'a point de belles lignes, mais le type en est original, plein de distinction : elle exprime un trouble douloureux et la fermeté d'une âme intrépide. Si son cœur frémit à l'idée de la mort, d'une mort épouvantable, il saura dompter son cœur. Le troisième martyr, lié avec des cordes, semble absorbé en lui-même : une vision intérieure le fortifie contre le supplice et lui montre au delà les régions de l'éternel Éden. Tous les personnages secondaires sont dignes des trois héros. La couleur a un aspect triste et sombre, en harmonie avec le caractère de la scène.

Une simple tête dessinée par Crayer, que possède,

à Anvers, madame Wuyts, forme un drame complet. Ce n'est point, comme on le dit, le portrait de Sénèque, mais la figure d'un chrétien voué au martyre. Fatigués par l'âge, les veilles, l'abstinence et la douleur, ses traits délicats émeuvent comme un chant funèbre; ses cheveux gris et incultes, sa barbe en désordre ajoutent à son expression de délabrement et de souffrance. Dans ses yeux profonds, dans ses joues creuses et blêmes, dans sa bouche entr'ouverte, sur son front intelligent respire une sensibilité maladive. L'enthousiaste confesseur regarde le ciel, comme pour y chercher la confirmation de ses espérances, comme pour lui demander quand finiront ses épreuves : jamais regard n'a été plus éloquent, plus interrogatif. La couleur fine, monotone, presque en grisaille, convient au sujet : ce ton morne et sourd est comme une désolation du pinceau, qui augmente l'effet tragique de la donnée.

Crayer ne possédait pas un sentiment moins vif de la délicatesse et de la grâce que du sublime et du tragique. L'église d'Anderlecht, petit village situé près de Bruxelles, renferme un tableau charmant, qui prouve la souplesse de son esprit. On y voit saint François d'Assise en adoration devant la Vierge. La manière rappelle le style de Van Dyck plutôt que celui de Rubens, et quelques parties de l'œuvre ne sont pas sans analogie avec les spirituelles compositions du dernier siècle. Marie a une élégance de type, une désinvolture de formes, que ne lui ont pas souvent données les peintres néerlandais. Le personnage le plus délicieux de la toile est une sainte aux cheveux blonds, sainte Barbe sans doute, car elle

porte une épée nue et un livre ouvert. Je ne sais à quoi pensait l'artiste, en modelant et coloriant cette aimable femme. Ce n'est pas la dévotion qu'inspirent ses joues roses, sa chair blanche, potelée, ses yeux vifs, sa gorge succulente et son air joyeux. Boucher, Lancret, Watteau se seraient épris de son nez coquet, de sa mine égrillarde. Comme l'auteur l'a souvent reproduite, quoique d'une manière moins heureuse, je soupçonne qu'elle nous offre le portrait de sa femme ou celui de sa nièce. Saint François d'Assise a lui-même une beauté un peu féminine. Sainte Hélène, dans une noble et sérieuse attitude, contemple Marie avec une fixité pensive, qui remet en mémoire les tableaux héroïques de Crayer. Une belle tête de moine à longue barbe les rappelle aussi. Les trois petits anges groupés devant leur reine, comme la nomme l'Église, tiennent le milieu entre ces deux tendances : ils se distinguent par leur naturel, par la facilité de leurs poses et l'ingénuité de leur expression. Une vapeur rougeâtre semble composer l'atmosphère du tableau. Elle enveloppe fréquemment les personnages du peintre anversois et forme un trait caractéristique de sa manière.

On voit dans la cathédrale de Saint-Bavon, à Gand, un magnifique tableau de Crayer, qui mêle la grâce à la terreur, qui montre réunis, en conséquence, les deux aspects de son talent. Il figure la *Décollation de saint Jean Baptiste* et offre la date de 1657, époque où l'auteur avait soixante-quinze ans. Le bourreau vient de trancher la tête du précurseur, dont le corps gît à ses pieds. Par le tronçon du cou jaillissent des flots de sang, qui baignent le pavé

de la salle. Pieds nus, en caleçon, portant une chemise débraillée dont l'écartement laisse voir toute son épaule, un mouchoir blanc noué autour du crâne, l'égorgeur officiel est une superbe canaille, au type de truand, à la physionomie originale. Il a déposé avec soin le chef du voyant sur le plat que tient la fille d'Hérodiadé. La jeune personne est ravissante, et l'on conçoit que le tétrarque n'ait pu lui refuser une légère faveur, la mort d'un utopiste; mais avec cette douce et aimable figure, avec ces yeux caressants, avec cette bouche gracieuse, comment a-t-elle pu demander le supplice du martyr, comment a-t-elle pu recevoir cette tête ensanglantée? Ses traits, sa pose, son regard, tout en elle est fait pour plaire. Grasse et blanche Flamande, elle n'éveille que des idées de joie et de volupté, elle égaie un peu ce tableau sinistre. Debout près d'elle, Hérodiade, belle femme en turban, lui pose la main sur le bras et lui fait signe de porter le présent lugubre dans la salle du banquet. Les types des personnages secondaires sont très bien choisis. La couleur, d'un ton chaud et d'une grande harmonie, a partout cette nuance rougeâtre qui teint les objets, qui flotte dans l'espace; c'est, en quelque sorte, un brillant fluide que l'auteur répandait à travers sur ses toiles.

Comme Rubens, Van Dyck, Jordaens et Teniers le fils, Crayer était un de ces merveilleux ouvriers des Flandres, qui avaient toujours le pinceau à la main, qui produisaient avec une facilité inépuisable, non pas des morceaux vulgaires, mais des œuvres excellentes. On trouve partout en Belgique des tableaux de sa main, et ce grand poète a ménagé aux

connaisseurs des surprises inattendues. Un jour que je passais à Gand dans une rue écartée, devant une petite église ou chapelle, consacrée à saint Étienne, la pluie qui commençait et ma curiosité d'amateur me firent pousser la porte du monument désert. C'était une bonne inspiration que m'envoyait le sort. A peine eus-je fait quelques pas à travers la lumière douce et recueillie, tombée d'un ciel humide, que je me trouvai en face d'un ravissant tableau, le Triomphe de Marie encore adolescente, placée encore sous le patronage de son père et de sa mère, qui se tiennent debout derrière elle. Un ange la couronne, ange aux formes admirables, pendant que sainte Élisabeth de Hongrie, sainte Barbe, saint Étienne et une charmante femme d'un âge mûr, portant des balances, sont en adoration devant elle. La Vierge a toute la poésie de l'âge innocent qui touche à l'âge des passions. Les autres têtes sont sans exception d'une beauté, d'une grâce extraordinaires. Le tableau a conservé la force de son coloris, égal à celui de n'importe quel maître. Il y a dans l'ensemble une harmonie de lignes et de tons qui séduit complétement le regard. C'est un de ces attrayants chefs-d'œuvre qu'on voudrait posséder, pour la joie des heures sereines, pour la consolation des jours de tristesse et d'ennui. Le dessin a d'ailleurs une si parfaite élégance que la douce vision obtiendrait en gravure un succès incontestable. Mais on grave au hasard, comme on fait toute chose.

De l'autre côté du chœur, sur un second autel, Crayer a mis un tableau où l'on retrouve ses qualités ordinaires, mais qui n'a pas le même prestige, la

donnée faisant obstacle. Saint Nicolas de Tolentin y célèbre la messe. Le peintre a tiré du sujet tout le parti possible; mais que faire d'une si tranquille cérémonie? On remarque pourtant çà et là des têtes excellentes et d'heureux motifs : une mère, qui implore le secours du ciel, forme avec ses enfants malades un groupe pathétique. Mais l'ensemble ne pouvait offrir la même unité que dans l'autre tableau, et des accessoires vulgaires occupent une partie de la surface.

C'est peut-être à Gand que l'auteur se trouve le mieux représenté. Les deux toiles de sa main, qui ornent le musée, ont un intérêt spécial. Quelques ouvrages de Crayer sont un peu légers de couleur, et l'on pourrait voir dans ces teintes pâles un trait caractéristique de sa facture. Mais l'air humide et froid des églises, dans un pays souvent brumeux, doit en mainte occasion avoir amorti ses nuances. Les deux toiles du musée de Gand et la *Pêche miraculeuse* de Bruxelles paraissent le démontrer. Les premières ont une vigueur et un éclat de tons, qui ne le cèdent en rien aux œuvres de Pierre Paul et de Jordaens. Examinez d'abord ce *Jugement de Salomon*. Charmant de type, de formes et d'attitude, le roi novice étend son sceptre, en prononçant la fameuse sentence; les deux mères sont admirables de maintien, de gestes et d'expression : leurs regards parlent, au défaut de leur voix. L'extrême vigueur des ombres semble faire exception aux habitudes de l'artiste. L'autre toile a pour sujet la *Glorification de sainte Rosalie*. Elle est agenouillée, la dévote, et ses belles formes se détachent sur un fond obscur : la

splendeur et l'harmonie se trouvent associées dans la couleur. Le reste du tableau a peu d'importance. Crayer était surchargé de travail à un tel point qu'il a dû quelquefois traiter avec négligence certaines parties de ses ouvrages. Mais l'ensemble de cette toile ne prouve pas moins ce que nous avons dit sur la force et la richesse de tons auxquelles parvenait l'artiste bruxellois. Peut-être a-t-il eu deux méthodes qu'il employait tour à tour, l'une plus légère, l'autre plus solide.

Parmi ses œuvres dans la gamme forte se classe le *Repentir de Madeleine*, qui orne, à Valenciennes, la collection publique. La ravissante pécheresse, pour témoigner le regret de ses fautes, commence par se couper les cheveux; ils flottent en longues tresses autour d'elle. Seule, près d'une table, devant une draperie, elle est vêtue avec un goût parfait. Son visage exprime admirablement la contrition et la douleur. Elle tient dans une attitude charmante sa tête superbe de traits, d'élégance et de sentiment. Pour le coloris, on ne peut rien voir de plus moelleux, de plus riche et de plus doux à l'œil. Tout le corps se détache sur un fond sombre, avec un bonheur extraordinaire et sans aucune dureté. C'est un chef-d'œuvre.

La même galerie contient une page où la suavité domine : l'*Institution du rosaire*. La Vierge, assise sous un grand dais, tient sur ses genoux le petit Emmanuel, qui se retourne, pour donner un chapelet à saint Dominique, agenouillé sur les marches du trône; derrière le saint, un jeune personnage apporte une corbeille pleine de fleurs. A gauche,

sainte Cécile tient compagnie à une sainte debout, portant un diadème royal et appuyée sur un glaive. Un petit ange est assis aux pieds de la Vierge. Marie a un type d'un grand charme et d'une extrême originalité. Le Christ n'est pas moins beau, avec sa figure ingénue et expressive. Pour saint Dominique, on trouverait difficilement un plus admirable personnage, une tête plus élégante et plus fine, sans tomber dans la recherche et dans l'afféterie. Les autres dévots ont moins d'importance comme exécution, mais leurs draperies sont superbes. La couleur, en même temps très vive et très douce à l'œil, produit l'effet d'une sonate brillante et mélodieuse. La belle vierge flamande et le beau saint!

Le musée de Bruxelles a, depuis peu, acquis une toile analogue, mais plus calme, une *Adoration des bergers*, où les tons moelleux dominent, comme les lentes modulations dans un air tranquille et doux.

Gaspard de Crayer avait l'esprit si fertile, la main si prompte, que les toiles les plus vastes ne l'effrayaient pas. Un tableau de sa main, conservé à Munich, a 18 pieds 8 pouces de haut, sur 11 pieds 11 pouces de large, 212 pieds carrés environ; il porte une signature et une date : *Jasper de Crayer fecit* 1646. Marie, assise sur un trône et tenant sur ses genoux l'Enfant-Dieu, y reçoit les hommages de plusieurs saints, genre de disposition que l'artiste paraît avoir beaucoup aimé. Tout y est bien, agencement, types, expressions, vêtements, attitudes, dessin et couleur. Les personnages féminins ont la grâce de leur sexe, les personnages masculins la dignité de l'autre. Et cet énorme travail semble avoir

été fait si aisément! Aucun indice d'hésitation, de gêne ou de lassitude. Quelle race de peintres que celle qui exécutait en se jouant de pareilles entreprises (1)!

On n'en finirait pas, si on voulait juger, même rapidement, toutes les œuvres d'élite où Gaspard de de Crayer a laissé courir son agile pinceau. Nous recommanderons pour terminer le beau *Triomphe de sainte Apolline*, tableau plein de détails charmants, que possède le musée de Bruxelles, et l'*Institution du rosaire*, qui charme le voyageur dans la cathédrale de Malines; *Saint Macaire implorant Dieu pour les pestiférés*, le *Martyre de sainte Barbe*, compositions originales et dramatiques placées dans la cathédrale de Gand; une belle page mystique de l'église Saint-Pierre, à Louvain, représentant *la Trinité, la Vierge, la Foi, l'Espérance et la Charité*, sujet bizarre, donnée ingrate, dont le peintre a fait une vision splendide.

(1) Ce grand tableau, le plus spacieux que Gaspard de Crayer ait exécuté, ornait autrefois l'église des Augustins, à Bruxelles, construite sur les plans de Wenceslas Cobergher; il fut acheté aux moines pour une somme très importante par l'électeur palatin Jean Guillaume, qui prit l'engagement d'y substituer une copie et transporta l'original à Dusseldorf, d'où il a passé à Munich. L'esquisse en grisaille se trouve dans la même collection, n° 372, seconde série.

CHAPITRE XXXIII

IMITATEURS DE RUBENS

GÉRARD ZEGHERS, fils d'un marchand de vin. — Ses parents abjurent le calvinisme. — Après avoir été reçu franc-maître, il voyage en Italie et en Espagne — Caravage et son disciple Manfredi le passionnent. — Rubens et Van Dyck obtiennent ses préférences dans les Pays-Bas. — Succès qui l'enrichissent. — Morceaux admirables qu'il exécute. — Il ne se maintient pas toujours à la même hauteur. — PIERRE VAN LINT. — Sa vie et ses ouvrages. — JACQUES VAN OOST LE VIEUX, né à Bruges. — Il passe quelques années en Italie et prend pour modèle Annibal Carrache. — Après son retour, il s'exerce à copier Rubens et Van Dyck. — Renseignements nouveaux sur sa biographie. — Ses deux manières, l'une soignée, l'autre expéditive. — Morceaux admirables. — Le *Martyre de sainte Godelieve*, toile sublime. — Effet prodigieux de couleur. — La *sainte Thérèse* de Lille. — Tableaux de genre exécutés par Van Oost. — Copistes de Rubens.

Gérard Zeghers fut encore un de ces hommes qui se laissèrent charmer, fasciner par le talent de Rubens, et qui, en sortant d'un autre atelier que celui

du grand coloriste, se mirent à le suivre, presque sans le vouloir (1). Il était né dans la ville d'Anvers et fut baptisé à la cathédrale le 17 mars 1591. Son père Jean exerçait la profession de marchand de vin (*wyntavernier*), plus distinguée dans le nord que chez nous; sa mère s'appelait Ide de Neve. Tous les deux professaient les doctrines de la Réforme; leur union avait été consacrée par un ministre protestant, on ne sait à quelle époque, et avait déjà fructifié, quand le délai de quatre ans laissé par Alexandre Farnèse aux Calvinistes, après la soumission d'Anvers, pour embrasser la foi catholique ou abandonner la ville, expira, le 17 août 1589. Jean Zeghers et Ide de Neve appartenaient encore à l'Église dissidente. Mais le lendemain, 18, avec la permission de l'évêque Torrentius, ils désavouèrent dans la cathédrale leurs opinions schismatiques et firent sanctionner leur alliance par le dogme victorieux. Ce mariage deux fois béni donna le jour à huit enfants, dont Gérard fut le quatrième. Jean Zeghers mourut le 15 septembre 1605; sa femme, le 26 novembre 1626. Tous deux furent enterrés dans la cathédrale, et leur épitaphe mentionne la profession du mari.

Gérard Zeghers eut, dit-on, successivement pour maîtres Henri van Balen et Abraham Janssens. Leurs noms ne se trouvent pourtant pas à côté du sien sur les registres de la confrérie de Saint-Luc. En 1608, il devint membre de la ghilde et quitta la Bel-

(1) Son vrai nom était *Zegers* : il le signait ainsi. Les archives de Saint-Luc l'orthographient *Segers*. On met une *h* après le *g*, pour indiquer le son dur que doit avoir la dernière lettre.

gique pour aller se perfectionner sur le sol italien. On rapporte qu'il étudia beaucoup les vigoureuses productions du Caravage et de son imitateur Manfredi. Quelques années de travail lui acquirent une réputation. Le cardinal Zapata, ambassadeur d'Espagne à Rome, lui ayant alors témoigné le désir qu'il fît un voyage à Madrid, Gérard Zeghers alla trouver le roi catholique. Les lettres dont il était pourvu lui assurèrent le meilleur accueil. Ses tableaux ravirent le prince, qui le nomma son chambellan, lui passa au cou une chaîne d'or et lui prodigua les récompenses. Il eût bien voulu le retenir dans la Castille, mais l'Anversois préférait sa patrie (1).

Il y était de retour, au plus tard, en 1620, puisqu'il se fit alors recevoir, comme simple amateur, dans la chambre de la Giroflée. Peu de temps après, suivant l'habitude des peintres flamands, il se maria. Sa femme, Catherine Wouters, fille de Dominique Wouters et de Jeanne van Liebeke, lui donna une héritière en 1622 : elle fut baptisée à Saint-Jacques, le 3 septembre, et placée, comme sa mère, sous le patronage de sainte Catherine. Dix autres enfants lui succédèrent, à de faibles intervalles : dans la crainte de ne pas aller assez vite, dame Zeghers fit d'un seul coup deux garçons.

(1) « Juvenis hic in Italiam profectus, ibique annos non multos contemplandis optimorum artificum vetustis operibus immoratus, et nomen aliquod pingendo consecutus, in Hispaniam transiit, Regique et aulæ ita se probavit, ut nobilis domestici titulo et torque donatus, beneque nummatus redierit in patriam. » PAPEBROCHIUS : *Annales Antwerpienses*.

Descamps affirme que le style méridional, que la couleur sombre, auxquels s'était habitué le maître anversois, ne furent pas d'abord bien accueillis en Flandre. Il aurait alors, par calcul, imité la manière de Rubens, qui exerçait une espèce de souveraineté sur le goût public. J'aime mieux attribuer ce changement à l'admiration qu'à l'intérêt. Zeghers devint l'ami de Pierre Paul et celui de Van Dyck : la douceur, l'aménité de son caractère lui permirent de garder toujours leur affection. Il n'avait point tardé, du reste, à obtenir la faveur générale. Le prince Ferdinand, gouvernenr des Pays-Bas catholiques, le nomma peintre de la cour. On lui demandait un si grand nombre de tableaux et on les lui payait si bien, qu'il put vivre dans la magnificence. Papebrochius nous apprend qu'il se fit bâtir sur la place de Meir un somptueux hôtel : cette demeure, située vis-à-vis la rue des Claires, existe encore de nos jours et avoisine le Palais du Roi (1). L'artiste y réunit une collection de peintures, qui lui coûtèrent soixante mille florins et étaient signées par les plus grands maîtres de son temps. Il fut élu doyen de Saint-Luc en 1646-1647, et inscrivit cette même année, comme membre de la ghilde, son fils Jean-Baptiste.

Zeghers était un homme pieux, sage et timide, empâté dans la chair et dans la graisse. « Son art plein de jugement vit encore sur la terre, dit l'auteur du *Cabinet d'Or*, dans le ciel vivent toutes ses vertus, qui l'ont transporté là-haut avec joie. Le

(1) Elle fait partie de la 3e section et porte le n° 1289.

monde honore et loue son talent; sa vertu lui a mérité les délices éternelles du paradis. Pendant plusieurs siècles encore, son génie inspirera de la dévotion aux bonnes âmes, car il a si bien représenté la Passion du Fils de l'homme, que ses tableaux font verser d'abondantes larmes. » Aussi devint-il membre de la confrérie des gens mariés, la *Sodalitas Mariana*, établie par les jésuites : il y obtint même sept fois le grade de *consultor* ou conseiller.

Après une vie douce et tranquille, cet homme de bien mourut le 18 mars 1651, âgé de soixante ans, et fut inhumé, trois jours après, dans l'église de l'abbaye Saint-Michel, où les Wouters avaient un tombeau de famille. Sa compagne ne tarda pas fort longtemps à l'y rejoindre, puisque le songe de la vie se termina pour elle en 1656-1657. Les livres de Saint-Luc mentionnent le paiement de sa taxe mortuaire.

Le portrait de Gérard Zeghers, peint par Van Dyck, a été gravé par Paul Pontius; un autre portrait, qu'il avait exécuté lui-même, fut reproduit sur le cuivre par Pierre de Jode.

Son *Adoration des Mages*, qu'on voit à Notre-Dame de Bruges, est une des gloires de la peinture : on demeure frappé d'admiration devant ce chef-d'œuvre. Les types sont d'un goût parfait; les princes des écoles italiennes n'en ont jamais dessiné de plus exquis. Une merveilleuse couleur augmente le prestige de ces nobles têtes. Le roi de l'Orient qui se tient debout, vêtu d'un grand manteau, ne saurait être éclipsé. Pour produire une œuvre pareille, il faut une de ces inspirations extraordinaires, qui élè-

vent le talent à sa plus haute puissance. L'Adoration des Mages trahit néanmoins la dépendance de l'auteur envers Rubens. Le dessin, la couleur, les draperies, la composition pittoresque font immédiatement songer au chef de l'école anversoise. Zeghers était comme ces riches vassaux du moyen âge, que l'on prenait pour des rois, quand on les voyait chez eux, mais qui relevaient d'un suzerain plus puissant encore et allaient chaque année grossir sa cour.

Le musée du Louvre possède de lui une œuvre admirable, *Saint François en extase que soutiennent des anges*. Par son aspect général, par la vigueur du clair-obscur, ce tableau se rapproche beaucoup des toiles du Caravage et de l'Espagnolet. C'est assez dire qu'il nous fait connaître la première manière de l'auteur. La pose, l'expression, le type du saint méritent tous les éloges : il est impossible de mieux rendre l'exaltation religieuse; le solitaire fléchit sous le poids de son enthousiasme. On ne peut rien voir de plus charmant que l'attitude et la figure des anges qui le soutiennent : celui de droite charme surtout les regards. La poésie abonde dans ce morceau d'élite, qui forme un ensemble merveilleux. Un ange, que l'on aperçoit au second plan, joue de la viole, puis le fond se perd dans une nuit obscure.

L'église Saint-Charles Borromée, à Anvers, contient un morceau de Gérard, où son talent a pris une forme un peu différente. Guidé, présenté en quelque sorte par un ange, saint François-Xavier y adore la mère du Christ. Le confesseur est à genoux, la main gauche sur la poitrine, la droite à demi levée et renversée, geste qui exprime l'étonne-

ment, l'admiration et la confiance. Le bras passé derrière le cou du dévot personnage, le céleste protecteur appuie une main sur son épaule, dans une attitude familière; de l'autre, il lui montre la Vierge qui tient son fils, couché comme un nourrisson. Les trois figures paraîtraient belles aux plus délicats; l'ange surtout a un air de bienveillance, de douce gaîté, qui charme et réjouit. Peut-être le nez droit du missionnaire rend-il son expression moins intelligente qu'on ne le voudrait; peut-être encore la jolie tête de la madone manque-t-elle de vivacité. Mais, somme toute, c'est une œuvre agréable, d'une couleur fine et moelleuse.

Le *Martyre de saint Liévin*, dans la cathédrale de Gand, et *la Flagellation*, dans l'église Saint-Michel de la même ville; *Saint Yves, médecin, donnant des consultations gratuites*, et *le Christ apparaissant à Madeleine*, que possède l'église Saint-Jacques d'Anvers; *la Vierge au scapulaire* et d'autres tableaux qui ornent le musée, inspirent de Gérard Zeghers une opinion moins favorable. S'il atteignait par moments les hautes régions de la poésie, les grands effets de l'art, il ne savait pas soutenir son vol. D'une nature trop calme sans doute, il ne se préservait pas toujours de l'insignifiance. Sa belle et harmonieuse couleur lui fait rarement défaut, mais ses personnages paraissent quelquefois endormis.

Cette langueur n'affadit point l'*Érection de Croix*, qui tapisse une muraille dans l'église Saint-Charles Borromée, à Anvers. La figure du Dieu-martyr est pleine de douleur et de dignité : son torse, ses bras forment avec sa tête affligée un ensemble magnifique.

Il y a aussi une émotion très vive dans le groupe de saint Jean et des saintes femmes : ils considèrent avec un profond chagrin le supplice du Rédempteur. Dans le reste de l'image domine trop la préoccupation de bien rendre l'effort matériel des agents qui dressent la croix. Cette page considérable, comme travail et comme étendue, a gardé toute la force, tout l'éclat de ses tons.

A Vienne, la galerie impériale possède des tableaux très variés de Gérard Zeghers : une sainte Vierge portant sur ses genoux le Christ endormi; Agar et Ismaël dans une forêt, œuvre supérieure à tous les égards; Marie avec son fils et le petit saint Jean au milieu d'une campagne; une autre Sainte-Famille dans un paysage; saint Stanislas nourri par les anges; un Triomphe de Silène. Les fonds agrestes ont dû être exécutés par Jacques d'Arthois, qui encadrait souvent les personnages de Zeghers, mais d'habitude ne signait pas avec lui; par exception, il a signé un autre morceau du Belvédère, saint François Borgia et ses compagnons, agenouillés dans une grande forêt, devant un ostensoir lumineux qui éclaire une chapelle.

Six tableaux de Pierre van Lint, réunis au musée d'Anvers, permettent de classer l'auteur parmi les artistes qui subirent l'influence de Rubens. Il avait vu le jour dans la grande cité brabançonne, et fut tenu sur les fonts de baptême à l'église Saint-Georges, le 28 juin 1609 : son parrain se nommait Jérôme Gabia; sa marraine, Gertrude de Fonteyne. Il était fils de Pierre van Lint et de Jeanne Mast. On le façonna de bonne heure au maniement du

crayon et du pinceau, car il entra en 1619-1620 dans l'atelier de Roelant Jacobs, aspirant à la gloire qui n'a pas atteint son but. En 1632-1633, il obtint le grade de franc-maître. Bientôt après, il partit pour Rome, où l'admiration et la joie l'empêchèrent d'abord de travailler. Il reprit ensuite le pinceau avec enthousiasme, copia les chefs-d'œuvre, essaya de lutter contre les grands maîtres, lutte précieuse qui fortifie le vaincu et lui apprend le secret de la la victoire. Quelques portraits fixèrent sur lui l'attention; des pages historiques élevèrent plus haut sa renommée. On le chargea d'entreprises considérables, notamment de décorer la chapelle Sainte-Croix, dans l'église de la *Madonna del Popolo*. Un amateur distingué, le cardinal-doyen Ginnosio, goûta si fort son talent, qu'il voulut s'en assurer l'usage exclusif; il lui donna une pension, lui prodigua les marques de faveur et le retint sept années près de lui. En 1639, Pierre van Lint se trouvait encore dans la ville éternelle, car il exécuta le portrait de son bienfaiteur (1).

En 1643, il était revenu sur les bords de l'Escaut : il épousa, le 2 juin de cette année, dans la cathédrale, Élisabeth Willemyns, dont il eut sept enfants. Le second, qui portait le même prénom que son père et

(1) Ce portrait orne le musée d'Anvers. Le prélat, assis dans un fauteuil, tient à la main une lettre, où on lit l'inscription suivante : *Al eminentissimo dekan cardinale Ginnosio, il mio patre. Pieter van Lint fec. il primo A. Roma, a° 1639.* C'est à dire : « A l'éminentissime cardinal-doyen Ginnosio, mon père. Fait à Rome par Pierre van Lint. 1er août 1639. » Le mot doyen est en flamand (*dekan*) et l'artiste a mis *patre* pour *padre*.

avait reçu le baptême le 8 janvier 1646, commença ses études de peintre dès l'année 1654-1655, mais, pour un motif que l'on ignore, ne demanda le titre de franc-maître qu'à l'âge de 42 ans. Son père accepta comme élève, en 1644, un nommé Gaspard Ulens. Pierre van Lint, le vieux, mourut en 1690 : le 25 du mois de septembre, on chantait dans la cathédrale son service funèbre. Il exécuta le portrait aussi bien que l'histoire : la collection Esterhazy, à Vienne, possède plusieurs belles images qui lui sont dues.

La plus remarquable entre les œuvres de sa main, que possède le musée d'Anvers, représente un gué. Une troupe de pèlerins, de soldats et de femmes, groupés sur la berge d'un fleuve, s'apprête à le franchir. L'arrière-plan de droite forme une perspective montagneuse, où l'on voit un cavalier qui porte une jeune fille en croupe et fait avancer sa monture dans la rivière. Élégamment couchée au bord de l'eau, une très jolie femme attire d'abord les regards. Sur son visage gracieux et narquois, l'expression de la finesse se mêle à un sentiment de coquetterie. Au dessus d'elle, on aperçoit un homme dont les traits originaux s'encadrent d'une barbe noire, et qui porte un costume singulier. L'influence de Rubens et l'imitation des écoles méridionales se balancent dans ce tableau, comme dans ceux de Jean van Hoeck et de Zeghers. Nous en dirons autant d'une belle peinture de Van Lint, placée à l'église Saint-Jacques d'Anvers, qui a pour sujet saint Pierre et saint Paul se faisant leurs adieux, avant de commencer leurs voyages apostoliques.

Un panneau du musée de Vienne porte une signa-

ture complète : *P. V. Lint f.* Il représente la *Piscine de Bethsaïde;* Jésus, suivi de ses apôtres, commande au paralytique de se lever et d'emporter son grabat; en face, un groupe nombreux forme équilibre. Cette image de faibles dimensions (1), où un bon dessin est relevé par une couleur excellente, trahit ouvertement l'influence de l'Italie.

Jacques van Oost, dit le vieux, fut aussi un des imitateurs de Rubens. Il était né à Bruges, en février 1601, dans une famille ancienne, qui possédait une ample part des biens de ce monde. Elle lui fit donner une éducation brillante, dont il se félicita toute sa vie. Comme on le destinait à la glorieuse et difficile carrière de la peinture, où le précédait son frère aîné, il négligea insensiblement ses autres études. Son père se nommait Jean van Oost; sa mère, Gérardine Weyts; elle mourut le 17 avril 1620. Son mari lui survécut treize ans moins un jour, puisqu'il décéda le 16 avril 1633. Le 13 janvier 1619, Jacques van Oost fut inscrit sur le journal de la ghilde brugeoise, comme élève de son frère François. Deux ans après, le 18 octobre 1621, on lui conféra le grade de franc-maître. Il eut la douleur de perdre en 1625 le guide affectueux qui lui avait enseigné les éléments de son art : François mourut tout jeune et plein d'espérances. On lui attribue un tableau transféré de l'église des Jacobins dans celle de Notre-Dame, à Bruges : il a pour sujet le *Repas de la Sainte Famille en pleine campagne.* L'artiste mort avant

(1) Elle n'a que 1 pied 6 pouces de haut, sur 2 pieds 6 pouces de large.

l'âge aurait peint, dit-on, les figures, jetées par malheur au second plan, et Lucas Achtschellinx le paysage étendu qui les environne.

A peine enrôlé comme membre effectif, Jacques alla étudier en Italie les productions de l'art méridional. Il demeura plusieurs années dans la Péninsule et choisit pour modèle Annibal Carrache, dont il parvint à imiter si fidèlement la manière que ses tableaux trompaient les connaisseurs. L'influence du peintre de Bologne, quoique dominée par les traditions flamandes, se manifeste dans presque tous ses ouvrages. On ne sait pas au juste quand il abandonna les provinces italiennes, mais il était de retour à Bruges avant le mois d'octobre 1629, puisque la compagnie de Saint-Luc le nomma juré pendant ce mois, en remplacement de Christophe Bogaert, mort dans l'exercice de ses fonctions.

L'année suivante, il épousa Jacqueline van Overdyle, mariage qui fut chanté par un poète flamand de l'époque, Lambert Vossius. Aux notes joyeuses ne tardèrent pas à répondre, hélas! des mélodies funèbres. Après avoir mis au monde un fils, qui reçut le nom de Martin dans l'église Sainte-Walburge, le 21 mai 1631, Jacqueline termina sa courte existence, le 28 octobre de la même année. Quinze mois se passèrent, et sous les voûtes qui abritaient ses restes, l'artiste épousa en secondes noces, le 12 janvier 1633, Marie de Tollenaere, jeune personne d'une famille distinguée. Il en eut six enfants. Le troisième, nommé Jacques comme son père, et le sixième, nommé Guillaume, eurent aussi la passion de la ligne et de la couleur. Une de ses filles devint

chanoinesse régulière dans l'abbaye de Saint-Trond, à Bruges, où elle mourut en 1697.

Jacques van Oost, le vieux, obtint par élection toutes les dignités de la corporation des peintres. Plusieurs copies de tableaux dus à Rubens et à Van Dyck, faites immédiatement après son retour d'Italie, prouvent que ces deux maîtres partageaient son admiration avec Annibal Carrache. Bruges en possède quelques-unes : ainsi l'on voit à l'église Saint-Gilles un *saint François d'Assise recevant les stigmates*, excellente reproduction d'une toile de Rubens, qui ornait autrefois l'église des Récollets, maintenant démolie. Notre-Dame offre aux curieux une *Sainte Rosalie*, d'après Van Dyck où la pieuse nonne se figure être couronnée par l'Enfant Jésus; la cathédrale, *Saint-Pierre et Saint-Paul*, d'après Rubens, morceau que l'on croit exécuté vers 1636. On doit donc ranger notre artiste parmi les sectateurs de l'illustre Anversois qui ne reçurent point directement ses leçons, mais formèrent leur style en se pénétrant de son esprit. Tout au plus rendit-il visite au peintre prodigieux qui a créé tant de chefs-d'œuvre.

Jacques van Oost était bon musicien et fréquentait les meilleures sociétés : il avait d'ailleurs une figure avenante, les manières d'un homme du monde et la conversation d'un homme instruit. Ayant, dès ses débuts, fait preuve d'un talent peu commun, il était surchargé de travaux; on lui demandait surtout des images d'église et des portraits. Ce dernier genre, à lui seul, l'occupait beaucoup, les amateurs ayant observé qu'il peignait les chairs avec un coloris frais,

brillant et naturel. Quoique l'on n'ait jamais parlé de ses toiles de chevalet, que, suivant Descamps, il n'ait jamais traité aucune scène familière, il empruntait parfois des sujets à la vie réelle. Nous décrirons plus loin deux morceaux qui ont une saveur toute flamande.

Une œuvre importante de sa main décorait autrefois l'abbaye de Saint-Trond, à Bruges, et orne maintenant la cathédrale, dite de Saint-Sauveur. Le peintre y a figuré la *Pentecôte* d'une manière tout à fait originale. Le premier plan du tableau représente un portique ou l'entrée d'un temple; quatre colonnes de marbre blanc, exhaussées sur des marches, soutiennent un entablement de marbre noir : ces deux sortes de pierre alternent dans le reste de l'édifice, beau monument dont le peintre a eu la fantaisie singulière de dorer certains ornements. Au lieu de porte, un grand rideau noir ferme l'entrée du temple. Un jeune homme, le fils aîné de Van Oost, écarte ce rideau et laisse le regard plonger dans l'intérieur : on y voit le Saint-Esprit descendant sur les apôtres, inondant la salle d'une éclatante lumière, qui forme contraste avec la sombre couleur du premier plan. Quatre disciples attardés montent les marches du péristyle, surpris et charmés à la fois par la scène merveilleuse; l'un d'eux, dans son étonnement, s'appuie contre la première colonne. Pour rompre l'uniformité des lignes et des couleurs, Van Oost a semé plusieurs objets sur les degrés du temple : un livre entr'ouvert et plusieurs manuscrits font illusion. Un des personnages qui arrivent est le portrait de l'artiste lui-même. Comme il peignit ce tableau en 1658,

l'année où sa fille Marie entra dans le monastère de Saint-Trond, peut-être avait-il donné à la mère du Christ les traits de la jeune nonne.

Il travailla beaucoup depuis ce moment pour l'abbaye, car on y voyait jadis neuf ouvrages de son pinceau, maintenant dispersés dans les églises de Bruges. Quand la mort lui arracha sa palette, en 1671, il fut inhumé sous les voûtes du monastère qu'il avait si bien décoré.

Il faut diviser les toiles de Van Oost en deux classes; dans les unes, il a obéi à sa conscience d'artiste, cherché la perfection jusqu'où son talent pouvait le conduire; dans les autres, qui ne l'inspiraient pas, qu'il exécutait uniquement pour obtenir le prix convenu, il a épargné sa peine, cherché à rendre sa tâche plus facile. Les deux sortes de travaux ont naturellement une valeur inégale.

En tête des premiers se place le *Martyre de sainte Godelieve*, qui orne, à Bruges, l'église Saint-Sauveur. Godelieve était fille du comte Hemfrid de Longfort, manoir situé près de Boulogne. A l'âge de dix-huit ans, pour obéir à son père, elle donna sa main au comte Bertholf de Ghistelles, dont la mère la prit en haine, à cause de sa belle figure et de ses cheveux noirs, couleur désagréable aux Normands. La vieille châtelaine la persécuta d'abord, puis influença tellement son mari, que l'absurde gentilhomme la fit étrangler par deux serviteurs, pendant une absence calculée. Les assassins avaient jeté le corps de la victime dans la source du château, qui en fut douée de vertus miraculeuses; son eau, jadis limpide, mais sans propriétés bienfaisantes, opéra une foule de

guérisons. Une abbaye bénédictine fut instituée à Ghistelles, comme une fondation expiatoire, en l'honneur de sainte Godelieve, puis transférée à Bruges en 1577. La source existe encore, abritée par une chapelle, où les simples d'esprit viennent de très loin chercher la santé.

Le tableau retrace le supplice de la femme innocente. Debout, vêtue d'une longue robe écarlate, tombant jusqu'à l'extrémité de ses pieds, elle porte sur le bras droit une draperie blanche, qui fait ressortir par opposition l'éclat merveilleux de son peplum. Les deux bourreaux lui ont passé au cou une écharpe, qu'ils tirent l'un et l'autre. Le plus rapproché du spectateur appuie un genou sur le ventre de la sainte, mais d'une façon assez légère pour n'être pas disgracieuse. Le second exécuteur, placé derrière la comtesse, se penche aussi pour mieux tirer, appuyant d'ailleurs un de ses pieds sur une saillie du terrain, où il s'arc-boute. Il a la main droite posée derrière le cou de la victime et presse dans sa main gauche l'homicide étoffe. Un ange de trois ou quatre ans, près duquel vole un plus petit, descend, la tête en bas, vers la sainte, et lui apporte la palme du martyre. Celle-ci, les bras écartés, les mains ouvertes, dans une attitude excellente, lève les yeux pour regarder le divin interprète, et un admirable effet lumineux éclaire son visage, ses épaules, sa poitrine. Quelle audace! mettre une femme debout, au milieu d'une toile, entre deux hommes qui l'étranglent, et la couvrir tout entière d'une robe écarlate! Jamais programme plus hardi n'a tenté un peintre et jamais effort plus téméraire n'a mieux réussi. Van Oost a fait

un chef-d'œuvre, qui soutiendrait, sans déchoir, la comparaison avec la Sainte Catherine du Dominiquin et avec celle de Gaudenzio Ferrari, conservée à Milan. Quel enthousiasme héroïque sur ce pâle visage, dans ces yeux inspirés! Un sublime courage y domine la crainte de la mort et la douleur physique. L'ange consolateur, qui tient une palme d'une main et de l'autre une couronne, est une merveille de grâce, de forme et de couleur. Le fond du tableau paraît un peu trop sombre; mais le temps y aura soufflé ces teintes obscures, ou peut-être la flamme de l'incendie récemment déchaîné dans l'église. Le tableau a d'ailleurs besoin d'une prompte restauration. Il a été relégué, comme une œuvre inférieure, dans le bas de la tour, à l'endroit où on sonne les cloches. Il ne s'est pas trouvé en Belgique un photographe pour le reproduire, un peintre pour le dessiner, un amateur pour le recommander à la fabrique, une plume pour en faire l'éloge!

Avant d'essayer ce tour de force, l'artiste avait remarqué, sans le moindre doute, une gamme de tons qui lui permettait d'associer une extrême vivacité de couleur à une complète harmonie, et de lutter par le même moyen contre l'uniformité des lignes. Ceux qui n'ont pas vu le tableau ne peuvent imaginer à quel point il unit au pathétique la douceur et la magnificence pittoresques. Dans un autre morceau, que possède l'église Notre-Dame, Jacques van Oost a encore introduit une nonne tout habillée de rouge, et il a remporté une seconde victoire.

Cette dernière image figure la *Présentation de la Vierge au Temple*. Marie enfant, qui monte les degrés

du pieux édifice, est reçue par le grand prêtre, escorté de plusieurs personnages; sur la gauche, on voit saint Joachim et sainte Anne, parents de la jeune Israélite. Nulle part l'auteur ne s'est montré plus grand coloriste, nulle part son dessin n'a revêtu un plus noble caractère : la dignité de l'école bolonaise, et de l'école italienne, en général, forme un heureux mélange sur ce tableau avec les qualités de l'art flamand. Jacques van Oost le peignit en 1655 pour la confrérie de *Notre-Dame de la Présentation*, car les pieuses sociétés pullulaient dans les Pays-Bas espagnols sous l'influence de la maison d'Autriche. Les registres de la compagnie prouvent que le trésorier, Guillaume Schelhavers, le paya cinquante livres, somme bien insignifiante; les dévots personnages en furent si satisfaits pourtant que, le 21 octobre 1655, ils donnèrent à l'auteur une fête qui coûta onze escalins six gros.

Le *Martyre de sainte Godelieve* n'est pas une toile unique dans l'œuvre de Jacques van Oost le père. L'église Saint-Maurice, à Lille, possède une peinture qu'idéalise le même sentiment d'exaltation religieuse. On y voit sainte Thérèse frappée au cœur par la flèche brûlante de l'amour divin (elle brûle en effet, car une flamme y occupe la place du fer); un ange la darde contre sa poitrine, pendant qu'un autre ange soutient la nonne près de défaillir. C'est un très bel ouvrage. Le peintre a su donner à l'enthousiaste rêveuse une attitude saisissante et une expression admirable. Je doute que le pinceau puisse mieux rendre la ferveur chrétienne parvenue à ses dernières limites : l'ardente recluse se pâme de piété, comme elle

se serait pâmée d'amour en d'autres circonstances. Devant elle, sur le sol, gît un volume ouvert, que, dans son extase, ses mains défaillantes ont laissé tomber. Les traits de la fougueuse cénobite sont dessinés avec une grande précision. Les deux anges ont aussi des postures heureuses, une facilité de maintien qui plaît toujours, et des têtes originales. Mais ces personnages si bien traités occupent seulement un coin de la toile, qui est fort longue; un paysage peint à la brosse envahit le reste de l'espace, que l'artiste n'a pas voulu se donner la peine de mieux remplir. Les tendances industrielles luttent donc sur ce tableau avec la probité de l'inspiration (1).

Tel était le procédé que l'auteur employait, quand il voulait accélérer son travail. Pour plaire au clergé, ou pour obtenir un gain suffisant, il n'exécutait en général que de vastes morceaux. Mais comme ils lui auraient pris un temps considérable, s'il avait proportionné le nombre des personnages à l'étendue de la toile, il les épargnait avec autant de soin que Rubens les multipliait. Sur une aire de cent pieds carrés, il dessinait deux ou trois acteurs, puis prodiguait autour d'eux les colonnes, les architraves, les escaliers, les tapisseries, toutes les décorations imaginables. Ce n'était point des fonds charmants, où se jouait sa fantaisie, mais de véritables tentures déployées par un entrepreneur pour masquer l'espace. Les figures cependant prouvent un mérite exception-

(1) Il ornait jadis l'église des Carmes, maintenant démolie, avec deux autres toiles consacrées à sainte Thérèse et trois scènes empruntées à l'*Histoire de saint Jean l'évangéliste*.

nel : les types en sont bien choisis, les expressions vives, les mouvements heureux, les carnations naturelles et les draperies élégantes. Le champ même qui les environne, quoique rempli d'objets insignifiants, ne laisse pas de plaire jusqu'à un certain point : on y admire la belle couleur anversoise, que l'artiste pousse quelquefois jusqu'aux tons éblouissants et magnifiques de Jordaens. Animé par la puissante inspiration de l'école, nourri du lait des forts, Jacques van Oost ne pouvait déchoir que là où il le voulait bien ; dans ses œuvres d'élite, ou dans l'espace qu'il réservait à son talent, il manifestait la vigueur athlétique de sa race. C'était un courtisan de la fortune, d'accord; mais les embrassements de la capricieuse déesse ne l'énervaient point. Le public de cette époque, d'ailleurs, habitué aux solides productions, rendait impossibles les succès frauduleux qu'on obtient de nos jours en abusant une foule étourdie et ignorante.

Les ghildes ou corporations industrielles demandèrent à Jacques van Oost un grand nombre de tableaux et les portraits de leurs doyens, de leurs membres les plus influents, qui servaient à orner leurs salles de délibération, leurs autels particuliers dans les églises. La cathédrale de Bruges possède une de ces toiles, peinte vers 1633 pour la chapelle des Ménétriers : elle représente la Vierge sur les nues et quatre personnages en adoration devant elle. L'église Notre-Dame en renferme une autre, qui appartenait à la corporation des orfévres et avait la même destination; elle expose aux regards la Vierge tenant sur ses genoux le Fils de l'homme et ayant

autour d'elle saint Pierre, saint Paul, saint Benoît, sainte Catherine et saint Éloi. Van Oost avait aussi exécuté, en 1659, pour le palais de justice, un morceau approprié à la nature du lieu : on y voit les magistrats réunis et occupant leurs siéges; ils viennent de condamner à mort un pauvre diable, auquel on lit sa sentence. Toutes les figures sont des portraits, et le coloriste a su habilement varier leurs attitudes. L'hôpital Saint-Jean contient une suite d'effigies où Van Oost a retracé les directeurs de l'établissement, depuis l'année 1633 jusqu'à l'année 1669. La cathédrale, dite de Saint-Sauveur, conserve enfin une toile peinte vers 1636, qui flottait autrefois sur la bannière des francs-monnayeurs; elle montre d'un côté saint Éloi, leur patron, et, au revers, le doyen et les jurés de la compagnie alors en exercice.

Pour donner de la vie aux portraits, Van Oost représentait souvent les personnages occupés d'une manière conforme à leur profession, à leurs habitudes ou à leur caractère. Il avait peint, par exemple, un médecin tâtant le pouls de sa femme avec une attention extrême, et cherchant la cause de son mal; la patiente, qui était enceinte, épiait en quelque sorte le visage de son mari, et attendait, pleine d'inquiétude, le jugement qu'il allait porter sur son état.

La galerie impériale de Vienne possède une *Adoration des Bergers*, due à Van Oost le vieux, qui passe pour une œuvre supérieure. L'Enfant-Dieu est couché devant sa mère sur un linge blanc, et la fille de David regarde les pasteurs qui entrent. Elle charme les yeux par la pureté, par la grâce de ses traits et par

ses élégantes proportions. Derrière elle se tient debout saint François d'Assise, que l'on ne voit pas sans étonnement à Bethléem, peu de temps après la naissance du Christ. Un jeune pâtre, qui s'agenouille devant la crèche, mérite les plus grands éloges. Les couleurs ont une force, une beauté peu commune, et se fondent très harmonieusement.

La seule toile de Van Oost que renferme le Louvre, *Saint Charles Borromée communiant les Milanais atteints, de la peste en* 1576, porte, au contraire, les signes distinctifs des œuvres médiocres. L'auteur l'a bien composée sous le rapport des lignes; elle plaît par le coloris et forme un ensemble attrayant; de loin, on la prendrait pour un morceau d'élite : quand on approche, l'illusion se dissipe. Quelques têtes ont sans doute une vive expression, notamment celles du vieillard et de la vieille femme qui reçoivent l'eucharistie; mais la mollesse de la touche trahit la rapidité de l'exécution : le pinceau n'a fait que courir sur cette toile. On y cherche en vain l'énergie et le sentiment dramatique réclamés par le sujet.

Nous avons dit que Jacques van Oost ne traitait pas toujours de graves motifs et qu'il abordait parfois le terrain vulgaire du monde réel. M. Van Huerne, amateur de Bruges, possédait en 1836 deux morceaux de Van Oost, qui furent alors lithographiés par P. de Vlominck. L'un représente *Quatre soudards assis autour d'une table*, dans un endroit suspect, avec une fille de bonne volonté. L'un boit sans se préoccuper d'autre chose; le second fait remplir son verre par une soubrette de bas étage et le lève pour porter une brinde à sa belle (*brinde* est un vieux

mot français, auquel on a maladroitement substitué le monosyllabe *toast*, exotique et barbare). Le galant cherche d'ailleurs à saisir la gorge de la créature, qui repousse sa main avec douceur et précaution. La tête enveloppée de linges imitant un bonnet, la servante a bien l'air d'une guenipe de mauvais lieu. Un tout jeune homme, tenant une pipe à la main, regarde le spectateur, comme mécontent de la fête impudique où on l'a entraîné. Le dernier personnage, homme sur le retour, examine la scène avec la tranquillité de l'âge mûr.

La seconde pièce nous montre des joueurs dans un établissement peu respectable. On y voit aussi quatre individus, auxquels tient compagnie une femme très légère, ébouriffée, débraillée, comme à la suite d'une escarmouche. Elle regarde les cartes d'un novice que son jeu absorbe entièrement : c'est sa dupe. L'antagoniste du débutant ne compte ni sur la fortune, ni sur sa pénétration, mais sur ses manœuvres frauduleuses : enveloppé d'une tunique serrée à la taille par une ceinture, il a logé deux as sous la bande d'étoffe, au milieu de ses reins, pour les produire en temps voulu. Derrière chaque joueur se tient debout un sacripant, celui-ci drapé dans un manteau, celui-là le heaume en tête et la cuirasse sur la poitrine; ils prennent tous les deux à la partie l'intérêt le plus vif. La muraille du fond porte la signature et la date suivantes : *J. van Oost f.* 1634.

Ces deux scènes animées, bien composées, prouvent que l'instinct flamand, que le goût de l'art positif n'étaient pas étrangers à Van Oost.

Il forma sept élèves demeurés obscurs, dont les

noms ne peuvent intéresser personne. Mais son fils Jacques et son fils Guillaume montrèrent du talent; si le premier n'a pas éclipsé les chefs-d'œuvre de son père, il l'emporte sur lui par une facture plus solide et par une conscience qui dédaigne tout calcul. Il ne rêvait que le beau. Nous étudierons ailleurs ce peintre éminent, bien supérieur à sa renommée.

Outre ses imitateurs, Rubens a eu ses copistes. Un certain Nicolas Pieters, né à Anvers en 1648, mort à Londres en 1721, poussa tellement loin la fidélité de la reproduction, qu'il trompa souvent les experts et connaisseurs. Jean François Beschey, frère de Balthazar, et non pas son fils, comme le prétend Immerzeel, retraçait les tableaux de Pierre Paul sur de petites toiles (1). Il en rendait parfaitement l'esprit, le dessin et la couleur. Par la suite, elles donneront une idée plus juste des chefs-d'œuvre anéantis que les meilleures gravures. On en trouve souvent dans les cabinets des amateurs. Ces contrefaçons habiles, étant un peu trop léchées, ont seulement un air de porcelaines peintes.

(1) Né à Anvers, le 20 septembre 1717, il fut élu doyen de la corporation en 1767 et mourut en 1799.

NOTES ET SUPPLÉMENTS

1

Jacques Fouquières. — J'ai dit, à la page 198, que les registres de la corporation anversoise de Saint-Luc ne font aucune mention de lui. C'est une erreur produite par une orthographe bizarre, qui m'a dérouté. Les livres de la ghilde constatent qu'il fut reçu franc-maître en 1616, mais le nomment Jacques Fouques : je ne l'avais pas reconnu sous ce déguisement. La date concorde avec ma supposition qu'il dut entrer au service de l'électeur palatin Frédéric V vers l'année 1618.

2

A la page 225, j'ai traduit le titre d'un livre flamand : Het lantjuweel van Antwerpen, par les mots français : *Le Trésor national d'Anvers.* — D'après un renseignement que j'ai trouvé depuis lors, j'aurais dû écrire : *Le Jubilé national d'Anvers.* C'est une

grande fête qui eut lieu dans la ville en 1561 et inspira un volume commémoratif.

3

On lit, à la page 265, que les tableaux peints par Nicolaï, élève de Rubens, pour l'ancienne église des Jésuites, à Namur, maintenant église de Saint-Loup, ornent encore le monument. Un faux amateur me l'avait certifié. J'arrive de Namur, et j'ai pu me convaincre par moi-même qu'il m'a induit en erreur; les murailles de Saint-Loup sont couvertes de barbouillages brossés par un artiste infime, qui a également tapissé la cathédrale de ses œuvres malheureuses. Ces dernières toiles n'en sont pas moins attribuées par M. Weale, dans son *Guide du voyageur en Belgique*, à des peintres célèbres, Van Dyck, Cornille Schut, Elzheimer et Otho Vœnius. Quel amalgame pour des productions ébauchées par une seule main! En ce qui concerne les tableaux, le *Guide* de M. Weale semble écrit par un aveugle. Non seulement les touristes ne doivent pas avoir dans l'auteur la moindre confiance, mais ils doivent suspecter *a priori* toutes ses affirmations. Jamais barbare n'a été plus dépourvu de goût et de discernement en fait de peinture. Je dirai ailleurs comment il a falsifié les textes, dans l'intérêt de sa prodigieuse vanité.

Je me suis assuré que la nouvelle église des Jésuites, à Namur, ne possède pas non plus les tableaux de Nicolaï.

FIN DU TOME HUITIÈME

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE XXI

LA FAMILLE TENIERS.

CHAPITRE XXII

ÉRASME QUELLIN LE VIEUX

CHAPITRE XXIII

JEAN VAN HOECK ET THÉODORE VAN THULDEN

CHAPITRE XXIV

AUTRES ÉLÈVES DE RUBENS

CHAPITRE XXV

AUTRES ÉLÈVES DE RUBENS : LES PAYSAGISTES

CHAPITRE XXVI

AUTRES ÉLÈVES DE RUBENS

CHAPITRE XXVII

DERNIERS ÉLÈVES DE RUBENS

CHAPITRE XXVIII

ANTAGONISTES DE RUBENS

CHAPITRE XXIX

ANTAGONISTES DE RUBENS

CHAPITRE XXX

ANTAGONISTES DE RUBENS

CHAPITRE XXXI

ARTISTES DE DIVERS GENRES FORMÉS PAR RUBENS

CHAPITRE XXXII.

IMITATEURS DE RUBENS

CHAPITRE XXXIII

IMITATEURS DE RUBENS

NOTES ET SUPPLÉMENTS

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES





